



## Journal des anthropologues

Association française des anthropologues

130-131 | 2012

Création et transmission en anthropologie visuelle

---

### Juan Downey : troubles de l'ethnographie

*Juan Downey: Problems of Ethnography*

Morad Montazami

---



#### Édition électronique

URL : <http://jda.revues.org/5103>

ISSN : 2114-2203

#### Éditeur

Association française des anthropologues

#### Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2012

Pagination : 79-99

ISBN : 979-10-90923-04-1

ISSN : 1156-0428

#### Référence électronique

Morad Montazami, « Juan Downey : troubles de l'ethnographie », *Journal des anthropologues* [En ligne], 130-131 | 2012, mis en ligne le 15 décembre 2014, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://jda.revues.org/5103>

---

Ce document est un fac-similé de l'édition imprimée.

Journal des anthropologues

## **JUAN DOWNEY : TROUBLES DE L'ETHNOGRAPHIE**

Morad MONTAZAMI\*

Lorsque James Clifford posait la question aux ethnographes : « Qui parle ? Qui écrit ? [nous pourrions ajouter : qui filme ?] Quand et où ? Avec ou à qui ? Sous quelles contraintes institutionnelles ou historiques ? » (Clifford & Marcus, 1986 : 13), il se doutait de l'encre qui allait couler au sein de la discipline anthropologique, au point qu'elle prenne avec les années 1980 son tournant réflexif ou autocritique (voire, pour certains, postmoderne). Parallèlement, les pratiques artistiques ont évolué dans une large mesure en dialogue avec l'enquête de terrain, voire l'observation participante, contribuant ainsi à une vision élargie de l'ethnographie. Celle-ci ne s'entend plus uniquement comme l'expérience individuelle et irréductible de l'ethnographe mais plutôt comme un rapport au savoir, à sa mise en forme et surtout aux soubassements politiques de ce savoir. Sans qu'elles se réduisent à une déconstruction de la discipline, il y a fort à penser que les réappropriations méthodologiques, formelles ou esthétiques de l'artiste en anthropologue ou en ethnographe – l'expression désormais célèbre d'Hal Foster reste ouverte – n'aient pas été sans conséquence sur le tournant réflexif de l'anthropologie elle-même.

Le travail de l'artiste Juan Downey, notamment dans les années 1960-1970, nous semble à ce titre absolument exemplaire,

---

\* EHESS-Cehta – 2 rue Vivienne, 75002 Paris  
Courriel : montazami@ehess.fr

voire fondateur. À la fois sculpteur, dessinateur, vidéaste et théoricien, il est sans doute le premier à avoir assumé le titre d'« artiste anthropologue », naviguant en iconoclaste souvent incompris entre les théories de la communication, l'ethnographie collaborative, l'écriture autobiographique, la forme cinématographique de l'essai, la critique culturelle, le travelogue, etc. Son projet le plus fulgurant reste sans conteste *Video Trans Americas* (1973-1977), dispositif collaboratif et itinérant qui voit Juan Downey parcourir l'Amérique latine en camionnette, transportant avec lui un matériel vidéo auquel il initie différentes communautés et cultures autochtones qui interviennent autant comme sujets « observés » que comme acteurs et filmeurs (la série de vidéos réalisées avec les Yanomami en représente sans doute l'apogée). Le contrat ethnographique lié à l'observation participante se trouve alors mis en crise, ses enjeux de pouvoir mis à l'exergue, le cadre courant de l'anthropologie visuelle largement outrepassé, enfin, la conception structurale de la culture – comme ensemble de traits identifiables, objectivables et opposables les uns aux autres – allègrement hybridée.

Cet article visera autant à présenter la trajectoire fascinante de ce touche-à-tout précurseur (la genèse conceptuelle de ses expérimentations, son articulation de la théorie et de la pratique), qu'à discuter des perspectives protéiformes, et souvent critiques, ouvertes par lui en regard des sciences sociales (entre ethnographie indigène, auto-ethnographie, ethnographie transculturelle) ; de là, envisager l'actualité de son œuvre dans les débats actuels sur l'interdisciplinarité, sur les images comme outils de connaissance, mais aussi sur la question postcoloniale. Pour toucher à ces enjeux tant esthétiques que politiques, nous nous appuierons essentiellement sur *The Laughing Alligator*<sup>1</sup>, son film le plus emblématique, ainsi que sur ses écrits, notes de terrain et divers essais d'autoanalyses.

---

<sup>1</sup> Réalisé avec le soutien de la fondation J. S. Guggenheim.



Juan Downey, *The Laughing Alligator*, 1979  
27mn, noir et blanc et couleur, vidéogramme.

**Narcisse ou l'anthropologie du médium : cybernétique, art vidéo et *feedback***

Après une formation d'architecture au Chili, où il vit le développement industriel de l'après Seconde Guerre mondiale, Juan Downey voyage tout d'abord en Europe. À Paris, il découvre le courant de l'art cinétique et des recherches sur l'optique qui le marquent durablement notamment quant aux stratégies liées à la place du spectateur ; il y fait également la rencontre du peintre Roberto Matta, un compatriote, dont la filiation avec le surréalisme et le communisme laisse entrevoir conjointement le futur penchant de Downey pour les frontières de l'inconscient et l'idée d'un art révolutionnaire (l'autre rencontre fondamentale du séjour parisien se fait avec un autre compatriote, le poète Pablo Neruda).

Sa trajectoire est ensuite marquée, dès 1966, par son installation aux États-Unis, où il devient un précurseur (encore largement méconnu, du moins en Europe), de l'art vidéo<sup>2</sup>. On peut

---

<sup>2</sup> C'est au début des années 1970 que Juan Downey découvre véritablement la vidéo, lors de sa collaboration avec le collectif new-yorkais Raindance, réunissant les vidéastes Frank Gillette, Beryl Korot, Andy Mann, Ira Schneider.

même considérer que son appréhension du médium se fait avec une longueur d'avance sur les artistes phares de son époque, tels Dan Graham ou Bruce Nauman, auxquels on associe généralement l'émergence de l'art vidéo à grande échelle. Mais cette longueur d'avance ne s'explique pas tant chronologiquement (en effet les premiers pas de l'art vidéo s'illustrent dès 1963 sur les écrans de télévision manipulés et exposés par Wolf Vostell ou Nam Jun Paik), mais au plan et politique et épistémologique. D'une part, la prise de conscience que sa grande ergonomie (le système vidéo portable est introduit dès 1965) peut servir de relai à la cause de groupes sociaux marginaux et des réseaux de diffusion alternatifs aux mass-médias, à commencer par la télévision. D'autre part, cette longueur d'avance devait se jouer plus singulièrement par rapport au profond intérêt de Juan Downey pour la théorie cybernétique – comme nous le verrons. La vidéo est à distinguer radicalement du cinéma ainsi que du modèle strictement photographique – du reste Juan Downey en fait-il la démonstration évidente.

Une telle distinction s'opère d'abord en vertu d'une qualité, propre à la vidéo, qui est celle de fonctionner en « circuit » ; un circuit a fortiori fermé, composé principalement de la caméra et du moniteur, d'où la possibilité d'enregistrer et de transmettre en même temps, à la vitesse instantanée d'une réflexion dans un miroir. Le circuit vidéo permet ainsi des effets de co-présence, de réflexion ou de distorsion spatiotemporelles, et une immédiateté de réactions engendrées entre le corps filmant et le corps filmé, voire avec le corps tiers qui observe ces interactions. Pour le dire en deux mots qui deviendront comme le nord et le sud sur la boussole de Juan Downey durant sa vie d'artiste : immédiateté et *feedback*. Le terme « immédiateté », d'abord, est à prendre au double sens, à commencer par le sens temporel. Mais également au sens où un *médium* se déprend de lui-même ou s'annule « im-médiateté » dans les mailles du réel, et dans l'expérience psychique de ce réel qu'un médium, justement, permet d'ouvrir. Dans un article de 1975, Rosalind Krauss comparait la structure du circuit vidéo à celle du narcissisme en psychanalyse (que l'on pourrait dans un deuxième temps adapter à celui de l'auto-ethnographie). Plus précisément elle

voyait dans les exemples de Vito Acconci ou Joan Jonas, et dans le surinvestissement corporel de l'artiste performé avec la vidéo, la récurrence d'un *soi* déplacé, dédoublé, réfléchi. L'art vidéo constitue alors un champ d'expérimentations sans limites, sinon celles de son propre corps (et sa propre voix), dans la possibilité inédite de « sculpter » le temps et l'espace qu'offre le boomerang du moniteur et de la caméra. Dans ce clivage fondamental de mon image, en tant que sujet et objet, tout se passe comme dans l'analyse lacanienne, lorsque le patient cherche « à se dégager de la "statue" de son moi réfléchi, pour redécouvrir, à travers une méthode réflexive, le temps réel de sa propre histoire » (Krauss, 1975 : 58). On entre dans le continuum analogique et objectivant de la vidéo pour mieux en sortir avec une conscience accrue de sa propre subjectivité historique. Sans relever littéralement d'un temps sans histoire, l'expérience vécue à travers la vidéo, par les pionniers de cette époque – dont Juan Downey – serait celle d'une submersion narcissique, où le médium s'efface au profit de la psyché elle-même. Très loin d'une fascination naïve des artistes pour leur propre image, ce qui est en jeu ressemble bien plus à une phase d'adaptation anthropologique : face à la vidéo – ou plus exactement *dans* la vidéo – l'homme sort définitivement du champ de la représentation, où il a cheminé depuis la peinture jusqu'au cinéma. Signe d'une certaine inquiétude mêlée à de l'excitation, l'introduction de la vidéo et des logiciels informatiques dans l'art des années 1970, s'accompagnent de nombreux débats anthropologiques. On y voit notamment se développer les discours « bio-tech » sur les rapports entre progrès technologique et survie de l'espèce, expérimentation avec les appareils ou processus automatisés et libération de l'humain<sup>3</sup>. Là où ce dernier met les

---

<sup>3</sup> Ainsi pouvait-on lire dans la préface du premier numéro de la revue new-yorkaise *Radical Software*, fondée en 1970 par Beryl Korot et Pyllis Gershuny : « Notre espèce ne survivra ni en rejetant catégoriquement, ni en l'embrassant inconsciemment, la technologie – mais en l'humanisant. Il convient de faciliter l'accès des gens aux outils d'information qui leur permettront de redéfinir et reprendre le contrôle de leur vie ». Au cours de ses voyages sud-américains, après que la douane péruvienne lui ait

pieds, par-delà la représentation, les choses ne se résument plus ni à la distinction sujet-objet, ni à celle de l'artiste et du spectateur, mais elles se partagent entre dons d'ubiquité, de téléportation et d'immersion, mêlant ainsi les utopies théologique, science-fictionnelle et ethnographique – voire celles de l'espionnage.

La notion de *feedback*, que l'on peut traduire par réaction, ou mieux, rétroaction, est popularisée de manière quasi contemporaine et parallèle, dans le champ artistique, par la vidéo, et dans le champ scientifique, par la cybernétique. Au pic de sa popularité, avec Gregory Bateson dans les années 1970, cette science des interactions et de l'autorégulation entre « systèmes » – qu'il s'agisse d'individus, de machines, de systèmes sociologiques, politiques ou écologiques – trouve en effet son pendant, chez les artistes, à travers la vidéo et son implantation dans la théorie du *feedback* : c'est-à-dire les divers aller-retour entre l'émetteur, le récepteur, le message qui est transmis et le flux qui s'organise autour d'eux. La finalité épistémologique revêtue par le *feedback* est celle de dépasser le raisonnement causal, positiviste ou déterministe qui dominait (et parfois domine toujours) en sciences sociales, afin d'ouvrir le raisonnement à l'influence du hasard, de la contingence, et ce à l'intérieur d'un système autorégulé. Mais la rencontre de l'anthropologie (qui fut la première discipline de Gregory Bateson) avec la cybernétique et, par conséquent, avec l'art vidéo, devient encore plus intéressante dès lors que le *feedback* consiste à envisager le rôle des acteurs du système, en fonction des contraintes qui leur sont posées et de leurs réponses à ces contraintes. C'est pourquoi l'approche de terrain adoptée par Juan Downey, lorsqu'il traverse différentes communautés sud-américaines, avec son dispositif itinérant de circuit vidéo, diffère tellement du cadre général adopté par une certaine

---

confisqué son matériel vidéo, Juan Downey lui-même note : « Ce n'est pas après le pouvoir politique que nous courrons avec notre art, mais c'est la survie, la reproduction et le plaisir de l'espèce humaine » (Downey, 1998 : 331, Lima-Pérou, 28 décembre 1973).

« anthropologie visuelle » ou par le « cinéma ethnographique ». Son cadre d'intervention est intrinsèquement – du point de vue technique et épistémologique – traversé par le rapport de force entre observateurs et observés, acteurs et spectateurs.

Mais voyons brièvement, et au préalable, quelle forme a pris la genèse de cette aventure très singulière, qui mêle donc l'histoire des techniques, la philosophie des sciences et une subjectivité postmoderniste. Entre 1966 et 1973, c'est avec ses « sculptures électroniques » que Juan Downey commence par guetter ce qu'il appelle les « énergies invisibles ». Il instaure dès lors son dispositif de *feedback*, avant même d'en arriver à l'usage du médium vidéo. Son but est de créer une situation interactive, aussi bien entre les machines visionnaires qu'il construit (divers agencements de projecteurs, enregistreurs et diffuseurs audio-visuels recouverts par des structures géométriques minimalistes) qu'entre ces machines et le spectateur. Le plus souvent, c'est par la présence et l'action de ce dernier sur ces dispositifs très complexes – à la limite de la science-fiction pour l'époque – que les « énergies » s'éveillent, se transmettent, se transmutent. Un idéal utopique anime fortement Juan Downey à cette époque, telle une foi religieuse dans les nouveaux moyens de communication et le renversement de la culture de masse (à commencer par la télévision qui achemine les images de la guerre du Vietnam dans chaque foyer) par les médias interactifs ; une coupure très nette avec l'art comme production d'objets, au profit d'un art du circuit où la matérialité des machines n'est que le revers d'une exploration dématérialisée, celle des stimuli sensori-moteurs et de l'appareil cognitif des sujets agissants dans l'espace. On peut lire dans une notice préparatoire de 1967 pour la sculpture *Nostalgic Item* : « Si vous coupez ce rayon de lumière vous déclenchez un enregistrement de poésie, si vous coupez ce rayon de lumière vous déclenchez une projection de diapositives, si vous coupez ce rayon de lumière vous déclenchez un enregistrement musical ». Downey se joue de la supposée neutralité de l'espace d'exposition – ou du *white cube* – ou chacun vient se satisfaire et se mettre « à l'abri » de l'art. L'euphorie interactive n'est toutefois pas tant une simple façon de faire agir le



spectateur dans un espace (ou de le divertir) qu'une réincarnation de sa présence physique sur le « terrain » de l'art. Nuance qui prendra tout son sens entre ses différents voyages, lorsqu'il s'agira pour Downey de se demander ce que deviennent les échanges et les transformations nés de la rencontre avec l'autre, sinon l'ombre impersonnelle d'un « ils » autochtone qui se démarque d'un « nous » scientifique, sinon les éléments inconscients d'un discours indirect libre où les faits et gestes de l'ethnographié sont racontés par un ethnographe omniscient.

Ainsi, bien avant qu'on puisse lui prêter quelques relations incestueuses que ce soit avec la discipline anthropologique et l'approche de terrain, Juan Downey est en train de réaliser ni plus ni moins qu'une *anthropologie du médium*. C'est-à-dire non pas une observation de l'homme évoluant à travers la vidéo-performance ou l'installation vidéo, mais plutôt, une interrogation technophile sur le devenir de l'homme et sa désaliénation permanente. Dans un article manifeste de 1968 intitulé « Sculptures audio-cinétiques et électroniques », Juan Downey expose sur un ton prophétique la vertu de ces machines tantôt célibataires et toujours désirantes ; citons-en les trois premiers points : « De leur existence ou de leur destruction ne dépend pas la vie qui est en elles / Elles nous poussent à jouer / Elles nous font prendre conscience des nombreux types d'énergies différentes qui animent l'univers » (Downey, 1969 : 403). La même année, dans *Against Shadows*, des photocellules sont logées dans le petit boîtier écran reposant au sol. Lorsqu'une personne, en passant, jette une ombre sur cet écran, les photocellules activent les lampes correspondantes sur l'écran plus large qui est au mur d'en face, générant ainsi une version amplifiée de l'ombre. La sculpture provoque ainsi un renversement du phénomène naturel de l'ombre, comme le précise la notice qui accompagne l'œuvre. Dans une autre déclaration d'intention de 1973, intitulée « Technologie et au-delà », Juan Downey explique : « La technologie cybernétique qui opère en synchronie avec notre système nerveux représente la vie alternative d'une humanité déboussolée. En étirant notre système nerveux, l'électronique reconfigure notre manière

d'occuper l'environnement [...] Le processus que nous vivons en nous reconnectant à des structures d'énergie naturelle est une *Architecture Invisible*, une attitude de communication totale où les esprits ultradéveloppés seront télépathiquement reliés comme des cellules à l'immensité électromagnétique » (Downey, 1973 : 2-3). Ainsi les réflexions de Downey entre 1968 et 1973, entretiennent constamment l'art du paradoxe, à la fois dans l'action sur et par les corps, la manipulation et l'émancipation de la conscience, à la fois immémoriales et futurologiques, progressistes et catastrophistes. Il y a fort à parier qu'aujourd'hui plus d'une voix s'élèverait pour railler le kitsch des sculptures électroniques, leur rappelant davantage les jeux vidéos que l'art vidéo. Ces réactions seraient typiques de l'incompréhension amusée devant les modes d'action que se donne toute époque historique pour imaginer le futur. Mais tout l'intérêt est justement de ressaisir d'après son contexte, ce moment charnière dans l'histoire des rapports entre l'homme et la machine, et d'autant plus compte tenu de la très faible postérité de Juan Downey dans l'histoire de l'art (y compris de l'art vidéo). En réminiscences des machines bruitistes dues aux futuristes italiens et des stratagèmes ou des « pièges » de Marcel Duchamp, les sculptures électroniques sont aussi annonciatrices des arts numériques tels qu'ils se développent aujourd'hui. Elles battent en brèche une histoire qui raconterait l'émergence de l'art vidéo comme une étape innocente et divertissante vers un âge « multimédia », et rarement comme l'occasion, sans doute unique, où l'artiste met radicalement en crise sa position anthropocentrique, risquant à dessein de dissoudre sa position comme centre du monde et *sujet* de l'art<sup>4</sup>.

#### **Anti-Narcisse ou Video Trans Americas (VTA) : cour circuits dans la culture**

Du point de vue historiographique, une ligne de fracture importante ébrèche la période d'engouement frénétique pour le

---

<sup>4</sup> Sur le rôle ambivalent, à la fois conservateur et subversif, de l'art vidéo dans la « mécanisation et la médiation de la culture par l'Industrie de la Conscience », voir Fredric Jameson (2011 : 122 *sq.*).

mariage de l'art et de la technologie, largement partagée par les néo-avant-gardes occidentales de l'époque. Il s'agit de l'escalade militariste et des ingérences américaines en Asie du sud-est et en Amérique latine. Au moment du coup d'État mené contre Salvador Allende le 11 septembre 1973, Juan Downey a déjà engagé sa première série de voyages au Mexique et au Guatemala, bien décidé à réaliser des films au contact des peuples d'Amérique centrale. Mais l'instauration de la dictature militaire de Pinochet le fait retourner à New-York ; un pas de recul pour repartir avec plus d'élan. Cet événement accélère surtout chez lui un sentiment de défiance grandissant envers le modèle de civilisation américain et la technologie qui l'accompagne – la vidéo expérimentale et la télévision commerciale se séparent sur le plan politique mais partagent le même creuset technologique conduisant au « flux total » des images analysé par Raymond Williams. La modernisation forcée et la colonisation culturelle qui étreignent certains pays d'Amérique latine, sous l'influence des États-Unis, achèvent d'inspirer à Downey l'impératif urgent de retracer ses propres origines latino-américaines. Après dix ans passés à travailler en Espagne, en France et aux États-Unis, il formule le vœu impérieux de « récupérer sa culture » (Downey, 1998 : 330). Projet qui l'engagera sur la voie du protocole de terrain ethnographique, tout en l'assumant, sans complexe, comme quête identitaire. Il ne manque pas non plus de cultiver une certaine schizophrénie à l'endroit de la rupture avec l'Occident. Ainsi avoue-t-il son désir, à travers le dispositif de VTA, de rapprocher « l'aborigène et l'ultra-civilisé, de la même manière que le présent est exposé aux cultures indiennes du passé ». Il constate encore avec mélancolie : « J'ai réalisé que je ne m'adapterai jamais au monde développé et que, corrélativement, mon propre tiers monde ne servira jamais de marché aux produits de ma culture esthétique », reconnaissant pourtant à la veille de son grand départ toute la « *saudade* (tristesse) pour un pays qui n'existe plus » (Downey, *ibid.* : 331). À partir de ce jour, c'est l'usage même qu'il fera du médium vidéo, sur le terrain, qui se laissera infuser dans les reflux anachroniques et transculturels. D'ailleurs, dans sa

manifestation la plus simpliste, Juan Downey juxtapose souvent le monde occidental industrialisé au montage de ses vidéos réalisées avec les communautés indiennes, par métaphores du proche et du lointain, en intégrant des images de New-York ou du Tennessee, au détour de celles prises au Pérou, Mexique ou Vénézuéla (Juan Downey ne séjourne pas uniquement chez des « tribus primitives » comme les appellent encore les anthropologues de l'époque, mais aussi dans des communautés de paysans ou d'agriculteurs).

C'est dans ce contexte tant intime que géopolitique, où s'aiguisent les accents anti-impérialistes, que ressurgit la question du soi et de ses clivages psychiques, inhérents au médium vidéo selon Rosalind Krauss. La déprise du médium – c'est-à-dire l'adieu à la transmission d'un message ou d'une identité stable – va bientôt profiter à l'émergence d'un dispositif s'établissant à la frontière entre plusieurs identités, qui ne se limitent pas d'ailleurs, loin de là, à sa propre personne. Sur le point d'enchaîner les déplacements qui allaient redessiner la géographie alternative de ses questionnements pénétrants, Juan Downey annonce : « Beaucoup de cultures coexistent aujourd'hui en Amérique mais totalement isolées les unes des autres, inconscientes de leur diversité et des mythes qu'elles partagent parfois. Ce voyage en camion est pensé pour développer une perspective transversale à ces populations, au moyen d'un récit vidéo, du nord au sud de l'Amérique, évolutivement dans l'espace et le temps, en *rejouant* (play-back) une culture dans le contexte d'une autre culture [...] et [...] en *montant* les relations d'espace, de temps et de contexte dans une œuvre d'art [...]. Le rôle de l'artiste est d'être un communicant culturel, un anthropologue activiste avec des moyens d'expression visuel : la vidéo » (Downey, *ibid.* : 331). En montrant les images prises avec et sur une communauté, à une autre, voire en refilant ou en retraitant ses images, au fur et à mesure de différents séjours, non seulement Juan Downey ressuscite en terre amérindienne l'esprit révolutionnaire bolchevique du ciné-train de Dziga Vertov, mais oppose coûte que coûte à l'individualisme des sociétés industrialisées le temps hétérogène de la communauté retrouvée.

Considéré rétrospectivement, le projet VTA peut être divisé en deux groupes de travaux réalisés à deux périodes consécutives. La première, entre 1973 et 1976, correspond aux voyages au Mexique, Guatemala, Pérou, Bolivie et Chili, matérialisés à travers un large corpus de vidéos (simple canal et double canaux), des dessins, des cartes, des installations, des écrits et des performances. Le second groupe se recentre sur le séjour de l'artiste (ponctuellement accompagné de sa femme Marilys Belt, de leurs enfants Juanfi et Titi Lamadrid) parmi les Guahibos et les Yanomami, dans la Réserve fédérale d'Amazonie, entre 1976 et 1977. Durant son séjour dans la jungle, Downey exécute un grand nombre de dessins, photographies et enregistrements vidéos. Avec ce matériel il produira plus tard des films vidéos autonomes et des installations vidéos, procédant ainsi par réagencements de ce matériau jusqu'en 1979.

En un sens plus que littéral, Juan Downey déterritorialise (et comme on le verra, acculture) le circuit vidéo, pour détourner l'attitude classique de l'ethnographe au profit d'un dispositif collaboratif où les communautés rencontrées s'emparent de la vidéo ; mais c'est son champ d'action tout entier qui se laisse traverser par la culture, les coutumes, le regard et les corps des sujets dont ils partagent, un temps, la vie quotidienne – que ce soit dans sa manière de filmer, de monter les films, et jusqu'aux scénographies de ses différentes expositions, aux États-Unis, où les agencements de moniteurs vidéo suivront un ordre numérologique ou mythologique liés à des rituels observés et vécus sur le terrain<sup>5</sup>. Il conviendrait donc, par souci méthodologique, de bien distinguer, d'une part, l'ensemble des notes, impressions, données et témoignages desquels on peut comprendre ce que fut globalement l'expérience de terrain engrangée avec VTA – que ce soit par

---

<sup>5</sup> Citons les expositions principales à l'occasion desquelles Juan Downey proposa une mise en espace de *Video Trans Americas*, à travers l'agencement de ses installations vidéos : Everson Museum of Arts, Syracuse, New York (1974), Contemporary Arts Museum, Houston, Texas (1976) et Whitney Museum of American Art, New York (1976).

ailleurs d'un point de vue factuel mais aussi parfois fictionnalisé – et d'autre part les vidéos, ou le résultat « final », en eux-mêmes, tels qu'on peut les analyser ; l'influence mutuelle d'un corpus sur l'autre, dans nos interprétations, ne peut manquer de se confirmer ici et là. Au demeurant, l'application de la théorie du *feedback* dont ses écrits et notes font grand cas, n'apparaît pas toujours « visuellement » dans la plupart des films (Guagnini, 2008 : 100)<sup>6</sup>. Le plus souvent, le montage final ne distingue pas les images filmées par les Yanomami de celles filmées par lui-même. Peut-être y voyait-il un juste moyen d'absoudre la barrière de la différence culturelle, qu'il s'ingénie régulièrement à déjouer, en fusionnant les points de vue. En revanche, les Yanomami sont montrés à plusieurs reprises *en train de filmer*, à travers des images fonctionnant plutôt comme des indices de leur participation<sup>7</sup>.



Deux Yanomami avec le système CCTV, 1977.  
Photo : Juan Downey

---

<sup>6</sup> Tel est le constat également fait par Nicolas Guagnini dans son article « Feedback in the Amazon ». L'auteur discute également de l'échec prévisible qui pouvait être celui du projet transculturel de Juan Downey, dès lors qu'il prenait le parti de lui donner forme dans des espaces d'exposition occidentaux et institutionnels.

<sup>7</sup> Il s'agit également de photographies que Juan Downey ne destinait pas à l'exploitation artistique ou à ses expositions, mais qu'il reproduisait dans des catalogues, documentation, etc.

L'exemple de sa rencontre et collaboration avec les Yanomami – pour prendre ceux avec lesquels Juan Downey a passé le plus de temps – est emblématique et éloquent. En effet il s'établit auprès d'eux, sur les rives supérieures de l'Orénoque en 1976. C'est-à-dire deux ans avant un autre artiste, Lothar Baumgarten, dont le travail photographique sur les Yanomami (notamment exposé à la Documenta X en 1997) rencontra un écho beaucoup plus grand que les vidéos de Juan Downey. Mais malgré quelques références pour le moins hasardeuses dans ses écrits à la « pureté » de la culture Yanomami, ou à leur retranchement vis-à-vis du monde « développé », il est bien clair que Downey ne pouvait ignorer la réalité de leurs divers contacts avec des missionnaires ou des scientifiques, remontant aux années 1950. Il était même le mieux placé pour le savoir, en grand lecteur des deux anthropologues, Napoleon Chagnon et Jacques Lizot<sup>8</sup>, spécialistes revendiqués de cette communauté et connaisseurs du film de Tim Asch, *The Ax Fight* (1975), parmi les nombreux que ce dernier a réalisés sur les Yanomami. Autant dire que les Yanomami étaient alors bien loin du mythe du pur sauvage. Tout porte à croire en l'espèce que Downey entendait plutôt profiter de leur familiarité avec le dispositif ethnographique pour mieux le détourner, sans s'interdire cependant de jouer parodiquement sur le stéréotype du bon sauvage, d'un humour à faire grincer des dents plus d'un anthropologue.

Car tout le caractère expérimental de cette aventure réside justement dans le fait que sa dimension introspective est le miroir à partir duquel Downey se projette (s'inclut) dans la culture de

---

<sup>8</sup> Juan Downey au cours de son séjour chez les Yanomami rencontra Jacques Lizot, alors que celui-ci s'y trouvait depuis huit ans déjà, sur la vingtaine d'années passées à leurs côtés. Lizot collabora même avec Downey sur l'écriture de la voix-off pour sa vidéo *The Abandoned Shabono* (1978, 27 mn.) qui s'intéresse au mode d'habitation des Yanomami et sa relation de continuité avec la nature. Sur la contextualisation de Juan Downey dans le réseau des personnes intervenant auprès des Yanomami, voir Nicolas Guagnini (2008), et aussi Arnd Schneider (2008).

l'autre. Dans les premières minutes de *The Laughing Alligator* on le voit se mirer dans sa propre image, enregistrée tel un reflet électronique, sur un téléviseur qui lui fait face. Il entonne alors d'une voix calme et captivante : « Je désire être mangé par un Indien de la forêt amazonienne [...] ce serait la forme ultime d'architecture funéraire [...] ce désir si fort d'habiter physiquement à l'intérieur de l'être humain... », et de continuer, en embrassant sur la bouche son reflet sur l'écran : « À New-York j'avais ritualisé ma rencontre avec un cannibale ». Double parodie, à commencer par le thème de Narcisse : il entérine la théorie du médium de Rosalind Krauss, tout en singeant une posture récurrente chez les vidéastes de son époque, dans une surenchère de réflexivité ; parodie également de l'explorateur sur le départ et son désir d'identification exotique, à cette nuance près que c'est bien Downey que nous voyons (doublement) à l'écran, s'exposer ainsi lui-même au qualificatif de « cannibale ». L'originalité de sa démarche – imprégnée de socialisme utopique<sup>9</sup> – est bien d'avoir retourné la structure narcissique de l'art vidéo postmoderniste, sur le terrain, où il se trouve désormais, dans une attitude d'immersion ou de mimétisme rituel (*going native* comme dit l'expression anglaise). Aux instants d'interaction où les Yanomami, adultes ou enfants, s'emparent de la caméra pour filmer l'artiste, s'ajoutent les images où ce dernier participe crânement aux différents rituels chamaniques de purification, se peint le visage selon les techniques de ses hôtes, consomme leurs drogues hallucinogènes. Entre ses écrits et ses vidéos, on constate en effet qu'il privilégie les expériences limites comme les rituels de crémation infantile, les conflits et les guerres entre communautés cherchant à se nuire à travers les esprits, mais aussi les tabous les plus violents liés à la colonisation culturelle comme des tentatives extérieures d'introduction de la prostitution, d'armes, etc.

D'une anthropologie du médium qui travaille les rapports du pouvoir et du regard sur l'autre, Juan Downey en passe par la guerre comme retour du refoulé pour une anthropologie de la

---

<sup>9</sup> Pour les sources politiques de Juan Downey, voir Guagnini (2008).



violence. Une des anecdotes les plus édifiantes, documentée dans *The Laughing Alligator*, se déroule un jour de promenade en forêt. Deux Yanomami parés pour la chasse, et apparemment bienveillants, qui accompagnent Juan Downey, se mettent subitement à le menacer de mort, avec une ferme insistance. Durant une bonne dizaine de minutes, ils lui provoquent la peur de sa vie. En arroseur arrosé, sa position devient éminemment paradoxale, passant de la réflexivité au renversement absolu du point de vue sur l'autre, en droit de mort ou de vie sur ce dernier. Downey se résout alors à pointer l'objectif vers ses deux agresseurs, qu'il tient alternativement en joug avec sa caméra. L'instrument de vision n'aura jamais autant résonné sur le fond colonial d'une histoire où les uns prennent la pose en « sauvage » et les autres exercent leur art avec acuité. Mais les armes de l'anthropologue se retournent contre lui et les positions de pouvoir traditionnellement ancrées dans l'histoire coloniale s'inversent. Dans un seul et même geste, il risque sa vie et la sauve en même temps, puisque les deux arroseurs vont finir par céder face à la caméra et reprendre leur route. Se retrouver entre la vie et la mort, ici, ne signifie pas seulement survivre à l'instant du danger, mais également survivre à un certain régime d'images, une certaine économie visuelle. Cette dernière, héritée de l'appareil colonial, qui enregistre de son œil omniscient une mise en scène d'altérité, se voit donc surpassée dans une nouvelle économie du pouvoir partagé. Dès lors que les Yanomami sont tout sauf ignorants de « notre » culture audiovisuelle, vie et mort prennent dans cette économie une fonction rituelle, en l'occurrence un rite d'initiation. Cette anecdote nous met au prisme des violences de l'anthropologie et d'une anthropologie de la violence.

Downey, qui est un lecteur assidu de Pierre Clastres et de Jacques Lizot, ne doute pas que la guerre soit le grand refoulé des discours anthropologiques qui la nient, alors que, selon ces auteurs, « la société primitive [...] est par essence guerrière » (Clastres, 1997 : 82). Il croit sans doute que ce type de tensions révèle l'ignorance des sociétés occidentales, qui voient dans les peuples amazoniens les derniers survivants d'un âge primitif et sans violence, où devait s'ériger une société d'oisiveté et d'abondance

– ce rêve de l'Occident entravé par le travail et la guerre. Mais sans doute ses lectures de Clastres et Lizot ne sont-elles pas allées assez en profondeur pour comprendre l'ambivalence néocoloniale de tels jugements sur l'essentialisme de la guerre dans les sociétés dites primitives<sup>10</sup>. Car en somme c'est bien le mythe bienveillant du primitif que ces auteurs semblent malgré tout subsumer dans une essentialisation de la guerre – et ce d'autant plus lorsque cette violence est de nature non ritualisée, ainsi que Tim Asch se plaît à y insister dans ses films. Or l'avantage que procure le dispositif transculturel mis en place par Juan Downey, quelle que fût par ailleurs sa fidélité aux anthropologues qu'il lisait, c'est d'influer sur le temps même de la relation ethnographique. Car tout ne peut se résumer dans la vision ethnographique à une stricte partition entre temps du rituel et temps profane. La guerre justement, menée dans le cadre d'actions chamaniques aussi bien qu'en dehors de tout protocole rituel, comme l'observe Juan Downey, échappe à cette bipartition temporelle. En postulant que « la mort des Indiens préfigure notre propre mort » (Downey, 1998 : 343), Downey envisage certes la guerre entre les peuples autochtones mais aussi la guerre qui est menée contre eux, par l'économie capitaliste et la colonisation culturelle, guerre dans laquelle il envisage le suicide de la société de consommation occidentale, de son modèle de gestion du travail, gestion de la vie et de la mort. Toujours est-il que Downey conserve le mérite d'expérimenter, sur son propre corps, le rôle de la technique dans l'appréhension de la violence et dans la subversion du dispositif colonial. La vidéo est ici l'opérateur paradoxal qui nous place entre une version futuriste du mythe de l'origine et une certaine technologisation de la subjectivité postcoloniale. Par conséquent, s'il ne s'en tient jamais à l'impératif moral de « donner la parole » (de fait il la donne rarement, si ce n'est pour donner à entendre les fredonnements, litanies et chants rituels), Downey s'ingénie plutôt à mettre en scène son propre voyeurisme, voire sa propre schizophrénie culturelle, afin d'en

---

<sup>10</sup> Voir la critique acerbe et éclairante de Clastres et Lizot par Ugo Fabietti, « De quoi les Yanomami ne rient pas » (1979).

révéler les conséquences possibles sur le terrain, et surtout à l'occasion de soubresauts ou d'événements imprévisibles qui rompent le dispositif ethnographique, mettant en crise sa propre technique de regard ou d'observation.

À ce titre, Juan Downey raconte dans ses notes de terrain que, face à la vidéo, les Yanomami comprennent de leur propre point de vue la grande différence avec l'image photographique et cinématographique. Depuis qu'ils la côtoient, les Yanomami appellent la caméra « *noreshi towai* », littéralement « la capture du double de la personne » (c'est-à-dire son âme). Or, en expérimentant le système de *feedback* de la vidéo, ils réalisent qu'ils sont face à une image passagère, éphémère, qui ne se fige pas ; ils peuvent entrer et sortir du cadre du moniteur en temps réel ; à l'instant même où la caméra les capte, ils en sortent. Ils font ainsi l'expérience d'une technologie presque conforme à leur conception de l'histoire, eux qui ne peuvent accepter de laisser une image figée d'eux-mêmes à leurs descendants, ce qui les empêcherait de se réincarner par la suite. L'image vidéo rencontre encore d'autres de leurs coutumes, comme leurs habitats éphémères (*shabono*) qui doivent participer au cycle naturel qui les entoure. La « découverte » que font les Yanomami au contact de la vidéo engendre sa redécouverte par Juan Downey qui n'en maîtrise plus tous les paramètres. De même, au cours d'un visionnage collectif, de nombreux moustiques s'agrégeant au faisceau de lumière émanant de l'écran du moniteur, les Yanomami se mettent à en parler comme si les moustiques faisaient partie de l'image. Downey se plaît alors à noter que cela remet effectivement en cause – et sans doute à juste titre – notre conception « étanche » du dispositif de projection cinématographique, vis-à-vis du monde environnant la projection. On trouve ainsi dans ses écrits bien des exemples aussi éloquents de contamination culturelle, où chacun, du moins l'artiste ethnographe, abandonne ses réflexes immunitaires, de pensée ou d'action, caractéristiques des sociétés occidentales « surprotectrices », où la question de la survie de l'espèce est souvent subsumée dans celle de l'identité culturelle. Chez Juan Downey, au contraire, Narcisse n'est jamais très loin de l'« anti-Narcisse », celui en qui Viveiros de Castro voit la

« théorie-pratique de la décolonisation permanente de la pensée [...] la thèse selon laquelle toutes les théories anthropologiques non triviales sont des *versions* des pratiques de connaissance indigènes » (de Castro, 2009 : 4-6).

Les stratégies conscientes de suridentification à l'autre, développées par Juan Downey, transgressent à la fois le principe de différence culturelle et celui de multiculturalisme. Le soi n'est plus occupé à coïncider avec lui-même, en vue de retrouver pieds dans l'histoire, il veut coïncider plutôt avec son devenir-autre, et selon une autre conception de l'histoire et du temps. Il n'est pas, comme l'était Gauguin à Tahiti, aux prises entre l'observation ethnographique et le fantasme orientaliste, mais dans l'écart entre l'ethnographie collaborative et une forme d'auto-ethnographie parodique où les rapports de transformation et d'hybridation transculturels l'emportent sur la juste distance entre sujet et objet ; *l'altération* de sa propre culture l'emporte sur l'altérité opposée par la différence culturelle. Dans l'image de l'ethnologue mangé par un Yanomami afin de s'éterniser à l'intérieur de son corps, il ne faut voir rien de moins qu'un nouveau genre de cannibalisme culturel : voir comment l'autre se transforme en moi, ou comment je me transforme en l'autre. Exactement comme j'entre et je sors du circuit vidéo, pour en ressentir l'influence sur ma conscience d'être bien moi, un et identifiable, ou alors dédoublé, dans l'étoilement inquiet de cette perte d'identité.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- CASTRO de E. V., 2009. *Métaphysiques cannibales : lignes d'anthropologie post-structurale*. Paris, PUF.
- CLASTRES P., 1997. *Archéologie de la violence : la guerre dans les sociétés primitives*. Paris, L'Aube.
- CLIFFORD J., MARCUS G. (dir.), 1986. *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press.

- DOWNEY J., 1969. « Electronically operated audio-kinetic sculptures », *Leonardo*, 2(4) October: 403-406.
- DOWNEY J., 1973. « Technology and beyond », *Radical Software*, 1973, 2(5) winter : 2-3.
- DOWNEY J., 1998. *With Energy Beyond These Walls*, cat. expo. IVAM Centro del Carme.
- FABIETTI U., 1979. « De quoi les Yanomami ne rient pas », in *Le Sauvage à la mode*. Paris, Le Sycomore : 219-242.
- GUAGNINI N., 2008. « Feedback in the Amazon », *October*, 125 summer: 91-116.
- JAMESON F., 2011 [1991]. *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*. Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts.
- KRAUSS R., 1975. « Video : The aesthetics of narcissism », *October*, 1, printemps. Traduction de l'anglais par l'auteur de cet article : 50-64.
- SCHNEIDER A., 2008. « Three modes of experimentation with art and ethnography », *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 14(1), march : 171-194.

#### Résumé

L'artiste Juan Downey est une figure clé de l'avant-garde des années 1960-1970, dans le courant de la vidéo expérimentale. Nous étudierons l'approche iconoclaste du terrain ethnographique qu'il met en œuvre notamment dans le projet *Video Trans Americas* (1973-1977). Cet article visera autant à présenter la trajectoire fascinante de ce touche-à-tout précurseur (la genèse conceptuelle de ses expérimentations, son articulation de la théorie et de la pratique), qu'à discuter des perspectives protéiformes, et souvent critiques, ouvertes par lui en regard des sciences sociales (entre ethnographie indigène, auto-ethnographie, ethnographie transculturelle).

**Mots-clefs :** vidéo, *feedback*, primitif, transculturel, identité, échanges.

**Summary**

**Juan Downey: Problems of Ethnography**

The artist Juan Downey is a key figure of the 1960-1970s avant-garde in the experimental video movement. We will examine the iconoclastic approach to ethnographic fieldwork that he implemented, in particular in the *Video Trans Americas* project (1973-1977). The aim of this paper is to present the fascinating trajectory of this trail-blazing jack-of-all-trades (the conceptual genesis of his experiments, his articulation of theory and practice) and discuss the protean and often critical perspectives he opened up with regard to the social sciences (between indigenous ethnography, auto-ethnography and transcultural ethnography).

**Key-words:** video, feedback, primitive, transcultural, identity, exchanges.

\* \* \*