Gradhiva

Revue d'anthropologie et d'histoire des arts

28 | 2018

Capsules temporelles

Introduction

Frédéric Keck

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/3630>

DOI : 10.4000/gradhiva.3630

ISSN : 1760-849X

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Édition imprimée

Date de publication : 28 novembre 2018

Pagination : 4-23

ISBN : 978-2-35744-111-8

ISSN : 0764-8928

Référence électronique

Frédéric Keck, « Introduction », *Gradhiva* [En ligne], 28 | 2018, mis en ligne le 28 novembre 2018, consulté le 06 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/3630> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/gradhiva.3630>

Introduction ¹

par Frédéric Keck

Pourquoi une revue d'«anthropologie des arts» consacre-t-elle un dossier aux «capsules temporelles»? Ce numéro répond d'abord à une curiosité théorique. Le comité de rédaction de *Gradhiva* souhaitait depuis longtemps réunir un ensemble d'articles sur cette notion qui, sans jeu de mots, permet de capter un «air du temps». On désigne ainsi de façon générale une sélection d'objets et de messages scellés dans un contenant avec une date d'ouverture située dans un avenir plus ou moins éloigné. Inventé dans les années 1930 par des universitaires dont la plupart s'étaient exilés d'Europe vers les États-Unis (Jarvis 2003 : 150-156), le terme fut repris dans les années 1960 par des artistes américains pour tourner en dérision le rêve de contenir l'humanité dans une boîte (Coquet, ce numéro). En 1969, des ingénieurs et des journalistes japonais conçurent deux capsules temporelles qui furent enfouies au cours de l'Exposition universelle d'Osaka pour être ouverte l'une tous les cent ans et l'autre tous les mille ans, ce qui atteste d'un premier usage de la notion hors du monde occidental (Jarvis 2003 : 31 ; Houdart 2013 : 65). La notion de capsule temporelle a ensuite été appliquée rétrospectivement à des sites archéologiques découverts après une longue période de clôture, généralement involontaire, qui leur assure une bonne préservation selon un effet dont Pompéi serait l'exemple type (Binford 1981 ; Jarvis 2003 : 64 ; Hadad, ce numéro). Les initiatives se multiplient, individuelles ou collectives, pour créer sa propre capsule temporelle à l'adresse des générations futures. L'International Time Capsule Society (ITCS), basée à l'université d'Oglethorpe dans le sud-est des États-Unis, recense toutes les capsules temporelles enfouies à travers le globe².

Devant une telle inflation, on peut se demander si la notion de capsule temporelle résiste à son extension dans le temps et dans l'espace. N'est-ce pas une conception de la temporalité propre à la modernité occidentale qui est ainsi appliquée à d'autres sociétés et appropriée par certaines d'entre elles, puisqu'il s'agit initialement d'«encapsuler» l'humanité elle-même ? Faut-il voir dans la création de l'International Time Capsule Society en 1990 le signe d'une mondialisation par les capsules temporelles états-uniennes au détriment d'autres formes de construction de la temporalité ? L'idée même qu'un rassemblement d'objets matériels puisse se faire représentatif par métonymie d'une totalité abstraite n'est-elle pas elle-même profondément occidentale, par contraste avec d'autres définitions plus métaphoriques de l'identité ? Jusqu'où peut-on considérer les documents et les monuments qu'une société laisse derrière elle et transmet aux générations suivantes comme des capsules temporelles ? Faut-il par exemple considérer la grotte de Lascaux comme une capsule temporelle³ ?

Une autre série de questions surgit de la reprise par des artistes de ce projet initialement conçu par des universitaires et des ingénieurs. La création d'une capsule temporelle, dénotant une intentionnalité d'un type bien particulier, relève-t-elle de l'œuvre d'art ? Ou bien faut-il affirmer au contraire

1. Je remercie Giordana Charuty, Vincent Debaene, Rémi Hadad, Sophie Houdart et Christine Jungen pour leurs remarques sur cette introduction.

2. Voir <https://crypt.oglethorpe.edu/international-time-capsule-society/>. L'ITCS recense entre dix mille et quinze mille capsules temporelles à travers le globe, et estime que 80 % d'entre elles sont perdues et ne seront pas ouvertes à la date prévue.

3. Daniel Fabre décrit ainsi la découverte de la grotte de Lascaux par quatre garçons en 1940 : « Instant suprême qui annule le temps : le message peint lancé vers l'inconnu par les créateurs de Lascaux atteint alors une cible, il prend forme dans d'autres regards humains. » (Fabre 2014 : 35)

4. Voir www.sanctuaryproject.eu.

5. Voir Corinne Nèves, « Vincennes : remplie d'objets d'aujourd'hui, la capsule temporelle sera ouverte en 2042 », *Le Parisien*, 7 septembre 2017 : www.leparisien.fr/vincennes-94300/vincennes-remplie-d-objets-d-aujourd-hui-la-capsule-temporelle-sera-ouverte-en-2042-07-09-2017-7242381.php.

que « la *time capsule* n'est pas une œuvre d'art, même si elle présente certains "symptômes" qu'on pourrait rattacher à une œuvre d'art » dans la mesure où celle-ci vise « le ressurgissement de l'événement » (Di Liberti 2013) ? Comment alors expliquer que des professions aussi différentes (universitaires, journalistes, ingénieurs, archéologues, préhistoriens...) en sont venues à reconnaître leurs objets dans ceux que fabriquent les artistes, au point que des projets très éloignés, comme l'enfouissement des déchets nucléaires, font appel à des artistes pour communiquer avec les générations futures (Poirot-Delpech et Raynaud, ce numéro) ?

Le questionnement, on le voit, partant d'une pratique apparemment excentrique en cours de démocratisation, porte sur rien moins que les différentes façons d'inscrire le temps dans un espace d'objets pour des subjectivités humaines. Nous avons donc longuement discuté, au sein de *Gradhiva*, des aspects théoriques de la notion de capsule temporelle, hésitant entre une définition stricte (considérer comme capsule temporelle ce qui est déclaré tel par un collectif) et une définition large (réfléchir aux différentes façons d'encapsuler le temps dans diverses sociétés). C'est ici que la curiosité théorique a rencontré une nécessité pratique. En mars 2017, une équipe de chercheurs en mathématique et en physique s'est tournée vers le musée du quai Branly, qui publie la revue *Gradhiva*, pour trouver des anthropologues susceptibles de constituer une capsule temporelle afin de l'envoyer sur la Lune où elle resterait disponible dix mille ans. Ce projet, baptisé *Sanctuary*⁴, devait sélectionner un ensemble de photos et de visuels représentatifs de l'humanité pour les graver sur un disque en saphir. Peu après, en mai 2017, le conseil de la jeunesse de la ville de Vincennes interrogea le musée du quai Branly sur les conditions de récolte et de préservation d'objets de la vie quotidienne en vue de leur enfermement dans une capsule placée dans l'hôtel de ville. En septembre 2017, y fut installée la pile de conteneurs de verre habillée d'une résille d'acier noir qui avait été conçue par l'artiste Joëlle Isnardon, et dont l'ouverture était prévue vingt-cinq ans plus tard⁵. Cette fois, c'est pour ses compétences en collecte et conservation que le musée était sollicité ; il était notamment question de savoir si la capsule serait mieux préservée à l'intérieur ou à l'extérieur du bâtiment municipal. Constituer les savoirs de l'humanité pour les envoyer sur la Lune, conserver les objets de la vie quotidienne pour les stocker dans une mairie : ce sont les deux compétences du musée du quai Branly comme institution patrimoniale et comme centre de recherche qui étaient ainsi convoquées.

En nous assignant ainsi un tel savoir-faire pour participer à la fabrication de capsules temporelles, ces demandes contemporaines nous obligèrent à réfléchir à ce qu'est un musée et au rôle qu'y doivent jouer les anthropologues. Conserver des objets collectés plus ou moins arbitrairement dans les sociétés les plus diverses et les exposer comme des objets d'art dans l'horizon d'une disparition de ces sociétés, n'est-ce pas là ce que font les musées depuis deux siècles (Labrusse, ce numéro) ? Et les destiner à un public à venir dont on ne sait s'il en comprendra l'intention ou le langage, en quoi est-ce la vocation de l'anthropologue comme spécialiste des incommensurabilités culturelles et des écarts sémiotiques (Sara Loar, ce numéro) ? Ne serions-nous pas en train de fabriquer des capsules temporelles sans le savoir, pris par une tendance de fond des sociétés modernes ?

double page suivante

fig. 2

Alessandra Benedetti
Touriste à Pompéi, 2008.
Photo Alessandra
Benedetti/Corbis via
Getty Images.

fig. 1
Richard Barnes
Collection Room, 2004,
MCA, Paris. Série « Animal
Logic » © Richard Barnes.

fig. 3

Pierre Vauthey
*Visite de Lascaux II lors
de son ouverture au public,*
1983.
Photo Pierre Vauthey/
Sygma/Sygma
via Getty Images.

Pour stabiliser le vertige que suscitent ces interrogations, il faut poser quelques critères de définition. On peut décrire la fabrication d'une capsule temporelle par trois opérations. Il y a d'abord une sélection : un échantillon d'objets représentatifs sont prélevés parmi tous ceux auxquels sont attachés une personne ou un groupe, et enfermés dans une boîte de façon à y être conservés. Le caractère arbitraire de cette sélection peut être assumé, comme dans les pratiques des artistes individuels, ou au contraire atténué par une délibération collective, comme dans les capsules temporelles fabriquées par des écoles ou des municipalités. Il y a ensuite un moment d'exposition : un collectif se réunit autour de la capsule pour en reconnaître l'exemplarité. De fait, un grand nombre de capsules temporelles sont conçues pour des expositions universelles ou des foires mondiales, car ce sont les moments où l'humanité s'expose à travers les objets qu'elle produit. Il y a enfin un moment de communication : la capsule est enterrée avec un message adressé aux générations futures, et le débat porte sur la langue ou le code dans lesquels indiquer le sens des objets qu'elle contient pour des êtres dont on ignore encore qui ils seront.

Ces trois critères (sélection, exposition, communication) distinguent la capsule temporelle de trois autres pratiques apparemment similaires : l'archive, la bouteille à la mer et le site archéologique. Alors que l'archive cherche idéalement à tout conserver et inventorier, la capsule temporelle assume le caractère arbitraire de la sélection. Alors que la bouteille à la mer s'inscrit dans une distance spatiale pour communiquer avec ceux qui pourraient en sauver l'émissaire, la capsule temporelle suppose que le monde dont elle est issue est détruit et cherche à en transmettre la signification. Alors que le site archéologique expose rétrospectivement les vestiges d'une vie passée dans sa dimension quotidienne, il faut qu'il soit prospectivement fermé à destination des générations futures pour devenir une capsule temporelle – même si certains sites archéologiques répondent à ce critère (Hadad, ce numéro).

Ces trois opérations constituent ainsi ce qui est souvent décrit par les observateurs comme des rituels de fabrication de capsules temporelles. De fait, l'enterrement d'une capsule temporelle ressemble à un rituel par sa dialectique entre ce qui est caché et ce qui est montré, par la contradiction apparente entre son caractère libéral (n'importe quel objet peut théoriquement être inclus) et les prohibitions dont il s'entoure (il est interdit d'ouvrir avant telle date), ou encore par l'invention de codes s'adressant à une communauté à venir et transfigurant les objets de la vie quotidienne⁶. En cela, on peut dire que les capsules temporelles instaurent un temps qui leur est propre, par suspension du temps ordinaire. Alfred Gell a ainsi proposé une anthropologie du temps à partir de l'observation des rituels océaniens et des objets qui y font saillance. « Une anthropologie du temps, écrit-il, consiste à développer les moyens de représenter, de façon dépassionnée et critique, les multiples façons dont le temps devient saillant dans les affaires humaines⁷. » (Gell 1992 : 315) Ne pourrait-on pas alors décrire les capsules temporelles comme des « pièges à pensée », selon la formule par laquelle Gell a ensuite défini les œuvres d'art ? La capsule temporelle, du fait qu'elle provient d'un monde disparu, oblige à reconstruire pour soi-même la temporalité de ce monde sur le mode fictif du « comme si ». Les objets rassemblés dans une capsule sont perçus comme s'ils exprimaient une personne, comme s'ils adressaient une question aux survivants depuis un monde disparu. On expliquerait ainsi « l'effet Pompéi » ou « l'effet Lascaux » : des sites archéologiques

6. Ces tensions, qui produisent parfois des contradictions, font des capsules temporelles ce que l'on peut appeler des rituels modernes, en mesurant le caractère hybride d'une telle notion. Elles sont au cœur de la réflexion de Brian Durrans, conservateur de la collection asiatique du Museum of Mankind à Londres. Selon lui, les capsules temporelles visent à réduire l'incertitude d'un futur perçu comme problématique en le matérialisant par des pratiques rituelles (Durrans 1992). « Ordonner le monde au moyen d'un cadrage spatial/visuel et temporel, même en renversant certains de ses termes pour entrer dans un véhicule statique, inscrit fermement la capsule temporelle dans une perspective moderniste, mais une sensibilité non-moderniste est suggérée par les répétitions pratiques de l'interaction sociale qui montrent une impatience à l'égard des catégories modernistes de classe, de statut, d'autorité du savoir ou de l'expertise. » (Durrans 2012 : 189, nous traduisons)

7. Nous traduisons.

8. Nous traduisons.

9. Jarvis 2003 : 187. Le livre de William Jarvis, qui fait référence dans les études sur les capsules temporelles, a un statut particulier, dans la mesure où il est à la fois descripteur et prescripteur. Il s'agit pour Jarvis, bibliothécaire à la Washington State University et membre fondateur de l'International Time Capsule Society, d'inclure le plus grand nombre d'objets dans sa description de façon à encourager la fabrication de nouvelles capsules temporelles. Sa conceptualisation des capsules temporelles peut être qualifiée de culturaliste au sens où elle s'étend à toute pratique sémiotique sans véritablement prendre en compte le problème de la matérialité et de sa conservation. Il manque donc une réelle analyse des capsules temporelles en termes de culture matérielle et de pratiques sociales.

10. Matthew Luxmoore, « In Russian City, a Time Capsule to Comrades of the Future », *New York Times*, 6 novembre 2017 : www.nytimes.com/2017/11/06/world/europe/russian-revolution-anniversary.html (nous traduisons).

qui se sont fermés accidentellement sont perçus par ceux qui les ouvrent comme des signes envoyés du passé. La municipalité de Saint-Romain-en-Gal a joué de cet effet en enterrant des messages dans une amphore sur son site gallo-romain, à travers un projet intitulé « Mémoires passées, mémoires futures : 1967/2017/2067 » (Lauxerois 2017). La date de la découverte du site était ainsi présentée comme le point de départ d'une nouvelle temporalité pour cette municipalité qui saisisait son cinquantenaire comme l'occasion de se projeter dans l'avenir. Les capsules temporelles peuvent être décrites comme des « modèles réduits » ou des « objets cosmiques » (Lévi-Strauss 1962 ; Houdart et Jungen 2015) au sens où elles suspendent le temps ordinaire en constituant un monde par le rassemblement intentionnel de matérialités.

La capsule temporelle se caractérise ainsi par l'expérience d'une discontinuité sémiotique et d'une continuité matérielle. Celui qui fabrique une capsule temporelle suppose que celui qui la reçoit n'appartient pas au même monde de signes, mais peut partager les mêmes matérialités. C'est donc une expérience à la limite du symbolique, comme le remarque William Jarvis : « Les "bonnes" capsules temporelles signifient, délimitent ou consacrent symboliquement des frontières⁸. » (2003 : 13) On peut ainsi comprendre que la capsule temporelle de sept tonnes conçue pour la World's Fair de New York en 1965 fut appelée *The Permanent Sentinel*. Telle une sentinelle, la capsule temporelle est envoyée aux frontières du monde connu pour transmettre des signaux d'une présence passée à travers des objets en voie de dégradation (Keck et Lakoff 2013). En leur donnant une définition sémiotique, Jarvis parvient à inclure dans les capsules temporelles toutes les formes d'écriture passées qui furent conservées et retrouvées, comme les manuscrits de la mer Morte⁹. La capsule temporelle est en effet le plus souvent signée par un fabricant à l'adresse de destinataires invisibles, comme d'autres objets rituels tel le chaudron du *palo monte* à Cuba (Bonhomme et Kerestetzki 2015). À travers la capsule temporelle, la crainte de la fin du monde est conjurée par une signature adressée à ceux pour lesquels le monde continue.

La capsule temporelle manifeste un mélange ambivalent de confiance à l'égard de l'avenir – puisqu'il faut bien supposer que les générations futures comprendront le message qu'on leur envoie – et de pessimisme vis-à-vis de l'idée de progrès – puisque la fermeture de la capsule implique qu'une catastrophe sépare irréversiblement ses émissaires et ses récipiendaires. On comprend alors mieux que les capsules temporelles émergent dans l'optimisme des expositions universelles et prolifèrent dans une période de crainte de l'apocalypse nucléaire et écologique, comme si elles résultaient du sentiment, pour les sociétés européennes qui avaient jusque-là prétendu conquérir et englober les autres sociétés, que leur monde était sur le point de s'effondrer. L'ouverture en 2017 d'une capsule temporelle enfouie en 1967 dans la ville industrielle de Cherepovets en Russie avait ainsi une tonalité à la fois nostalgique et ironique. Le message retrouvé dans la capsule était le suivant : « Aujourd'hui nous construisons le communisme, et vous vivrez sous le communisme. [...] Restez fidèles aux idéaux du communisme et luttiez sans crainte pour le bonheur du travailleur¹⁰. »

Jean-Paul Demoule souligne que le geste des capsules temporelles s'inscrit dans une tendance récente de l'archéologie à fouiller les sites non plus de l'Antiquité ou du Moyen Âge mais du xx^e siècle. Une capsule intitulée

fig. 4

Vue du *Golden Record*
fixé sur la sonde *Voyager*,
1977. Photo Space
Frontiers/Archive Photos/
Getty Images.

Le grenier du xx^e siècle a ainsi été scellée en 1999 dans l'ancienne usine Lu de Nantes avec seize mille objets personnels, en vue de son ouverture en 2100 (Demoule 2013 [2012] : 202). L'expérience de l'artiste Daniel Spoerri invitant ses amis à un «déjeuner sous l'herbe» puis enfouissant dans une tranchée les restes du repas à Jouy-en-Josas le 23 avril 1983 apparaît rétrospectivement, selon Demoule, comme une «capsule temporelle» lorsqu'elle est retrouvée vingt-sept ans plus tard par l'archéologue (*ibid.* : 182). Laurent Olivier, dans sa réflexion sur les rapports entre mémoire et archéologie, raconte que les membres du *Sonderkommando* du camp de concentration d'Auschwitz, en charge de brûler les corps des prisonniers et d'en faire disparaître les traces, avaient enterré dans le sol du camp des boîtes de métal ou des bouteilles de verre contenant les dents des cadavres afin de témoigner auprès des «justes» à venir. L'une d'entre elles conservait cette lettre en yiddish écrite le 6 septembre 1944 par Zalmen Gradowski :

Cher découvreur, cherche partout, dans chaque parcelle du sol. Dessous, sont enfouis des dizaines de documents, les miens et ceux d'autres personnes, qui jettent la lumière sur ce qui s'est passé ici. On y a enfoui de nombreuses dents. C'est nous, les ouvriers du *Kommando*, qui les avons intentionnellement disséminés sur tout le terrain, autant qu'on l'a pu, afin que le monde puisse trouver des preuves tangibles des millions d'êtres humains assassinés. Quant à nous, nous avons perdu tout espoir de vivre la Libération. (Cité in Olivier 2008 : 69)

Si les capsules temporelles s'enracinent dans une certaine conception du temps qui émerge autour de la Seconde Guerre mondiale, avec le sentiment d'un effondrement ou d'un basculement du monde, on peut alors reconsidérer la question de leur universalité. Sans doute les capsules temporelles états-unienues et européennes prennent-elles une autre orientation lorsqu'elles sont réappropriées en Asie, en Australie ou en Afrique – on n'a pas véritablement trouvé de trace de pratique de ce genre en Amérique précolombienne. Mais c'est peut-être parce qu'elles s'inscrivent ainsi dans un processus historique commun auquel toutes les sociétés participent avec leurs ressources culturelles propres. On a récemment appelé ce processus «Anthropocène» en reprenant un terme forgé par certains géologues et climatologues pour décrire l'impact de l'espèce humaine sur son environnement (Bonneuil et Fressoz 2013). De fait, si des archéologues du futur – humains ou non-humains – retrouvent des capsules temporelles dans dix mille ans, ils pourront y voir un des signes de la présence de l'humanité sur le sol de la Terre, à côté des bulles de dioxyde de carbone, des radiations nucléaires et des déchets plastiques. Mais des chercheurs en sciences humaines ont proposé de décrire ce processus comme un «Capitalocène» pour comprendre la causalité par laquelle ces déchets sont accumulés et stockés dans le sol conçu comme un grand réservoir. De fait, les sites de déchets nucléaires (Barthe 2006 ; Poirot-Delpech et Raineau, ce numéro) et les banques de semences botaniques ou zoologiques, comme la Réserve mondiale de semences du Svalbard (Norvège), la Millenium Seed Bank (Banque de graines du Millénaire, aux Jardins botaniques royaux de Kew, près de Londres) ou le Frozen Zoo de San Diego (Californie), sont de plus en plus conçus comme des capsules temporelles (Sodikoff 2011 : 53 ; Durrans 2012 : 198 ; Radin 2015 : 226 ; Harrison 2017).

ci-contre

fig. 5

Vue de la façade conçue par Patrick Raynaud en 2000 où sont conservés les objets du « Grenier du Siècle », Le lieu unique, Nantes. Photo © KGB pour Le lieu unique © Paris, ADAGP, 2018.

Les autorités en charge de leur gestion font en effet souvent appel à des artistes (et parfois à des anthropologues) pour réfléchir aux moyens de communiquer leur signification aux générations futures.

Les capsules temporelles se situent donc au croisement de deux types d'anthropologie : une anthropologie des œuvres artistiques et des pratiques rituelles, qui interroge « les multiples façons dont le temps devient saillant dans les affaires humaines », selon l'expression de Gell déjà citée, et une anthropologie des sciences et des techniques, qui trace les modalités à travers lesquelles les sociétés européennes puis globalisées ont accumulé et stocké des matériaux en vue de construire un environnement signifiant pour elles et pour les générations à venir. Les capsules temporelles s'inscrivent dans l'histoire de la culture matérielle des sociétés humaines à travers cette pratique singulière qui consiste à sélectionner, exposer et communiquer des objets dans l'horizon d'un « à venir ». L'émergence de cette pratique aux États-Unis avant la Seconde Guerre mondiale peut donc être prise comme l'indice d'un renversement dans la fabrication de la temporalité qui affecte toutes les sociétés dans leurs différentes historicités. La diffusion des capsules temporelles vers les sociétés non-occidentales incite à interroger les différentes façons de sélectionner et accumuler des objets pour figer le temps et adresser un message aux générations futures.

Ce numéro propose donc de partir de la notion de capsule temporelle pour ouvrir des pistes de recherche sur des terrains divers en anthropologie, en histoire des arts et en archéologie. Les auteurs oscillent entre une définition stricte et une définition large de la capsule temporelle pour réfléchir plus généralement au statut de la temporalité dans leur discipline. Michèle Coquet examine comment l'émergence des capsules temporelles autour de la Seconde Guerre mondiale résonne avec l'interrogation de l'anthropologue Ernesto de Martino sur la « fin du monde ». Elle conclut en s'interrogeant sur les ressemblances et les différences entre le *boli* africain et la capsule temporelle, ouvrant ainsi des pistes pour voir autrement cet objet collecté par Marcel Griaule dans l'entre-deux-guerres. Arnaud Morvan retrace l'itinéraire des artistes aborigènes qui ont conçu les œuvres exposées dans un bâtiment du musée du quai Branly et montre comment le travail de Paddy Bedford intègre la rupture coloniale dans la temporalité aborigène du *Dreaming*. Contre une interprétation de la peinture aborigène comme une mise en boîte ou en musée de la temporalité singulière du rêve, par exemple dans l'analyse classique du *churinga*, il décrit les diverses lignes de temporalité qui constituent la situation post-coloniale pour ces artistes contemporains. Le *boli* africain et le *churinga* australien apparaissent ainsi comme des contrepoints permettant d'interroger de l'extérieur les capsules temporelles occidentales.

Rémi Labrusse analyse ensuite la notion de « pièce d'époque », qui a constitué un moment important de l'histoire des musées, et montre qu'elle exprime une mélancolie propre à l'histoire de l'art par rapport au temps vécu, dont on retrouve selon lui la teneur dans l'art rupestre. Rémi Hadad décrit un site d'Anatolie au cœur des recherches archéologiques contemporaines, celui de Çatalhöyük, et développe l'hypothèse selon laquelle ce site est le produit délibéré de pratiques d'inhumation accumulant des vestiges pour les générations futures. L'histoire de l'art et l'archéologie sont ainsi mises en question par le regard sur les capsules temporelles, puisque des sites fondateurs de ces disciplines reçoivent un nouvel éclairage à travers cette notion.

double page précédente

fig. 6

Contenu de la capsule temporelle réalisée à l'occasion de l'exposition universelle Expo '70 d'Osaka, 1970. Avec l'aimable autorisation de Panasonic Corporation.

fig. 7
Sac plastique, s. d.
MirageC/Getty Images.

Les deux derniers articles portent davantage sur l'anthropologie des sciences et des techniques contemporaines. Sophie Poirot-Delpech et Laurence Raineau font l'ethnographie du site d'enfouissement des déchets nucléaires de Bure à partir des propos des gestionnaires qui doivent mettre à distance ces déchets des générations futures à travers une sorte d'« anti-capsule temporelle ». Elles décrivent les pratiques des artistes recrutés par ces gestionnaires pour communiquer avec le public sur les risques de ce site et sur les enjeux de cet enfouissement, et l'inconfort que produit pour ces artistes leur participation à ce projet. Le dernier article, publié sous le nom « Sara Loar ¹¹ », répond par une écriture fictive et décalée à la demande d'expertise anthropologique adressée au musée du quai Branly pour le projet *Sanctuary*. En proposant une série de photographies alternative à celle qui leur est demandée et en choisissant une écriture libre qui met en lumière le processus d'écriture de l'enquête en train de se faire, ces anthropologues réfléchissent aux raisons historiques pour lesquelles ces demandes leur sont adressées en tant qu'experts capables de mettre l'humanité dans une boîte ou un musée. Sara Loar devient ainsi le nom pour une pratique d'écriture collective à venir, visant à ouvrir des demandes d'expertise présentées sous une forme close, révélant ainsi le caractère arbitraire de tout travail de sélection à des fins d'exposition et de communication.

Il nous semblait important, par ce biais, d'éviter de conclure un numéro de revue sur les capsules temporelles pour respecter le caractère expérimental de *Gradhiva*. Car publier un dossier avec des articles adressés à un public à venir intéressé par l'anthropologie des arts, n'est-ce pas d'une certaine façon fabriquer une capsule temporelle ?

Laboratoire d'anthropologie sociale (CNRS)
frederic.keck@college-de-france.fr

11. Sara Loar
(Loar signifiant « Lune »
en mongol et en breton)
désigne un collectif
d'anthropologues composé
de Sarah Carton de
Grammont, Grégory
Delaplace, Pierre-Olivier
Dittmar, Sophie Houdart,
Christine Jungen, Stefan
Le Courant et Vanessa
Manceron.

ci-contre

fig. 8

Fossile d'insecte dans
de l'ambre datant
d'il y a environ un million
d'années, taille 2 cm.
Droits réservés.

Bibliographie

Barthe, Yannick

2006 *Le Pouvoir d'indécision. La Mise en politique des déchets nucléaires.* Paris, Économica.

Binford, Lewis R.

1981 « Behavioral Archeology and the "Pompei Premise" », *Journal of Anthropological Research* 37 (3) : 195-208.

Bonhomme, Julien et Kerestetzki, Katerina

2015 « Les signatures des dieux. Graphismes et action rituelle dans les religions afro-cubaines », *Gradhiva* 22 : 74-105.

Bonneuil Christophe et Fressoz, Jean-Baptiste

2013 *L'Événement anthropocène. La Terre, l'histoire et nous.* Paris, Seuil.

Demoule, Jean-Paul

2013 [2012] *On a retrouvé l'histoire de France. Comment l'archéologie raconte notre passé.* Paris, Gallimard.

Di Liberti, Giuseppe

2013 « Fait/événement – Document/monument. La temporalité à l'œuvre », *Images Re-vues* 11 [en ligne], disponible sur : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/3319> (consulté le 6 septembre 2018).

Durrans, Brian

1992 « Posterity and Paradox: Some Uses of Time Capsules », in Sandra Wallman (éd.), *Contemporary Futures. Perspectives from Social Anthropology.* Londres, Routledge : 51-67.

2012 « Time Capsules as Extreme Collecting », in Graeme Were et Jonathan C.H. King, *Extreme Collecting. Challenging Practices for 21st Century Museums.* New York, Berghahn Books : 181-202.

Fabre, Daniel

2014 *Bataille à Lascaux. Comment l'art préhistorique apparut aux enfants.* Paris, L'Échoppe.

Gell, Alfred

1992 *The Anthropology of Time. Cultural Constructions of Temporal Maps and Images.* Oxford/Providence, Berg.

Introduction. Par Frédéric Keck

1998 *Art and Agency. An Anthropological Theory.* Oxford, Clarendon Press.

Harrison, Rodney

2017 « Freezing Seeds and Making Futures: Endangerment, Hope, Security, and Time in Agrobiodiversity Conservation Practices », *Culture, Agriculture, Food and Environment* 39 (2) : 80-89.

Houdart, Sophie

2013 *L'Universel à vue d'œil.* Paris, Pétra.

Houdart, Sophie et Jungen, Christine

2015 « Cosmos connections », *Gradhiva* 22 : 4-23.

Jarvis, William E.

2003 *Time Capsules. A Cultural History.* Jefferson, McFarland & Co.

Keck, Frédéric et Lakoff, Andrew

2013 « Sentinel Devices », *Limn* 3 [en ligne], disponible sur : <https://limn.it/issues/sentinel-devices/> (consulté le 21 septembre 2018).

Lauxerois, Roger

2017 « Une capsule entre "mémoires passées et mémoires futures" », *Bulletin de la Société des Amis de Vienne* 112 (2) : 26-29.

Lévi-Strauss, Claude

1962 *La Pensée sauvage.* Paris, Plon.

Olivier, Laurent

2008 *Le Sombre Abîme du temps. Mémoire et archéologie.* Paris, Seuil.

Radin, Joanna

2015 « Planning for the Past. Cryopreservation at the Farm, Zoo and Museum », in Nélia Dias et Fernando Vidal, *Endangerment, Biodiversity and Culture.* Londres, Routledge : 218-240.

Sodikoff, Genese M. (dir.)

2011 *The Anthropology of Extinction. Essays on Culture and Species Death.* Bloomington. Indiana University Press.

page 4 et ci-contre

Vue du *Golden Record* fixé sur la sonde *Voyager*, 1977 (détail). Photo Space Frontiers/Archive Photos/Getty Images.