Techniques & Culture

Revue semestrielle d'anthropologie des techniques

64 | 2015

Essais de bricolage. Ethnologie de l'art et du design contemporains

Éditorial

Art, design et technologie culturelle

Pierre-Olivier Dittmar et Frédéric Joulian

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/tc/7554>

DOI : 10.4000/tc.7554

ISBN : 0248-6016

ISSN : 1952-420X

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 24 décembre 2015

Pagination : 6-17

ISBN : 978-2-7132-2505-5

ISSN : 0248-6016

Référence électronique

Pierre-Olivier Dittmar et Frédéric Joulian, « Éditorial », *Techniques & Culture* [En ligne], 64 | 2015, mis en ligne le 24 mars 2016, consulté le 29 septembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/tc/7554> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/tc.7554>

Tous droits réservés

Éditorial

Art, design et technologie culturelle

L'objet que vous tenez entre les mains constitue le premier exemplaire de la nouvelle formule de *Techniques&Culture*, désormais rattachée aux Éditions de l'EHESS. Fruit d'un travail de deux ans consacré aux nouvelles formes de la diffusion de la connaissance, il vise à profiter au mieux des potentialités offertes par le papier et le numérique dans le contexte éditorial compliqué que nous traversons. La version papier présente des articles relativement courts pour lesquels nous avons demandé aux auteurs un travail approfondi sur l'écriture et l'usage des images. Sans rien sacrifier de l'exigence scientifique, ces articles se veulent accessibles aux chercheurs de tout bord et à un large public intéressé par les thèmes de la revue : aujourd'hui avec le n° 64, la question de la technique et de la création dans l'art et le design contemporains, demain la question des déchets ou celle de l'avenir des musées d'ethnographie.

Signalons que tout ce travail s'effectue au moment même d'une crise importante des revues de sciences humaines, poussées par leurs instances de tutelle, soit vers l'édition électronique seule, soit, plus brutalement, vers leur fermeture, comme cela a été le cas de façon peu justifiée à l'automne 2015 avec la revue *Terrain* (n° 65) dans sa trente-deuxième année. *Terrain*, revue anthropologique de très grande exigence et originalité, née peu après *Techniques&Culture*, renaît aujourd'hui et nous accompagne dans la volonté collective des scientifiques de repenser l'expression de la connaissance.

Jamais, en France, les « mooks » (*XXI*, *la Revue Dessinée*, *Muze*, *Citrus*, etc.) n'ont été si dynamiques et les publics si curieux de savoirs confirmés et, paradoxalement, les revues de sciences humaines si malmenées. Dans un tel contexte, la double version – électronique savante, et imprimée tout public –, se présente peut-être comme une alternative à la normalisation ou à l'abandon. Avec ce nouveau *Techniques&Culture* nous invitons les chercheurs et les éditeurs scientifiques, non au repli, mais à l'audace, au pari, au maintien d'une diversité éditoriale propre

à rendre compte de la multiplicité des expériences de la recherche auprès de lectorats de plus en plus divers depuis la révolution des modes de lecture sur des supports numériques.

À *Techniques&Culture*, l'exigence accrue de lisibilité constitue une condition *sine qua non* pour autoriser un véritable travail interdisciplinaire et assurer la pertinence de la revue pour un large lectorat. Pour ce faire, la maquette a été entièrement repensée, réduisant les paratextes scientifiques au minimum, et rendue plus aérée, visant à mettre au mieux en valeur les documents et les textes, tout en conservant leur intégrité et qualités épistémiques. Ces numéros papier donnent la possibilité aux auteurs qui le souhaitent de publier des articles sous des formes discursives innovantes : images ou récits photographiques, dessins, bandes dessinées, données quantitatives, etc. Il s'agit dans ce cadre de repenser avec les auteurs l'usage des différentes formes de médias dans un processus d'écriture scientifique. La place des images, trop souvent cantonnées à des fonctions illustratives ou probatoires, est ici première. Nous en faisons chacun l'expérience, leur manipulation devient depuis quelques années une pratique quotidienne et l'objet d'une expertise de plus en plus partagée. Loin de vouloir déléguer les aspects formels de l'écriture, nous faisons le pari que les chercheurs peuvent être des interprètes particulièrement créatifs des documents qu'ils produisent et collectent. Si le rôle d'une revue scientifique est (aussi) de susciter de nouveaux désirs d'écriture, il est de notre devoir de les susciter avec tous les moyens dont nous disposons. À vrai dire, la volonté de faire un objet offrant une véritable qualité de lecture sur papier et une expérience sensible nouvelle relève moins que jamais de la dépense somptuaire : seul ce travail sur la forme et sur la matérialité de « l'objet-revue », qui par ses qualités ouvre à de nouveaux lectorats, justifie aujourd'hui à nos yeux l'effort d'une édition imprimée.

Dans le même temps, l'édition électronique ne peut plus être pensée comme une menace et se trouve également au cœur de la démarche éditoriale qui nous anime : chaque numéro est constitué d'une série d'articles en libre accès qui cherchent à optimiser les possibilités du numérique. Ces articles, parfois plus longs, laissent tout le loisir aux auteurs de développer des sujets complexes en profitant des possibilités offertes par l'édition en ligne : notes de bas de page fournies, images, vidéos, bases de données liées ou documents sonores, qui enrichissent scientifiquement le propos et offrent une qualité documentaire que les contraintes du papier ne permettent pas. Afin de susciter un désir de lecture de ces travaux particulièrement documentés, une synthèse de ces articles est présentée par deux doubles pages dans la version imprimée de chaque numéro.

Ce sont donc trois formats : articles courts et documents commentés (sur papier), articles longs (en ligne) qui permettent désormais aux auteurs un champ plus large d'expression et de médiation de leurs savoirs. Mentionnons également que nous avons conservé la rubrique *Varia*, en ligne et en synthèse imprimée, pour les articles inattendus.

Dans le présent numéro, le premier article de *Varia* est consacré à une histoire de la photographie itinérante et à son impact dans la culture visuelle populaire (About), le deuxième aux usages scientifiques de la photographie de terrain en anthropologie (Jankowski & *al.*), le troisième, plus orthodoxe pour *Techniques&Culture*, analyse la question débattue des blocages techniques dans les populations de chasseurs-cueilleurs aborigènes d'Australie (Darmangeat & Pétillon) et enfin un « À Propos » analyse le livre, *Les Fluides d'Aristote* de Salvatore D'Onofrio, par rapport aux nouveaux travaux sur les processus techniques et vitaux (Pitrou).

Premier numéro à sortir sous ce format, les « Essais de bricologie » constituent une ouverture vis-à-vis de la tradition de *Techniques&Culture*, qui n'avait qu'occasionnellement abordé les domaines de l'art et du design contemporains. Notons cependant quelques exemples significatifs dans l'histoire de la revue, qui dans plusieurs numéros s'est intéressée de près à la question de l'esthétique et de l'art dans ses dimensions gestuelles (Hincker 2003), processuelles (Martinelli 1993), d'usages (Dubuisson 1996) ou conceptuelles (Choron-Baix 2007). Des articles qui interrogent en profondeur les significations sociales et culturelles de la technicité humaine, et sans pré-catégoriser par trop l'art, l'artisanat ou les gestes quotidiens les plus courants comme cela se fait dans d'autres secteurs de l'anthropologie. Rappelons que *Techniques&Culture* reste encore et toujours une revue d'anthropologie générale dans laquelle les phénomènes sociaux sont entrepris d'abord par leurs technicité et efficacité, par leurs dimensions pragmatiques ; ensuite par leurs significations locales et savantes. De ce point de vue, si ce *Thema* ouvre le champ de la revue bien au-delà de ses racines anthropologiques et archéologiques, il soulève, avec l'art et le design contemporains, de nouvelles complexités encore peu abordées, disons, entre petites communautés de pratiques et sociétés globalisées, entre économies post-modernes et savoirs locaux spécialisés. Les arts contemporains (mais aussi les nouveaux processus de fabrication hybridant processus *low-tech* et *high-tech*) associent des réalités et modes d'existence autrefois clairement séparés du point de vue de l'analyse. En ce sens, ils donnent à voir à l'anthropologue de nouvelles formules sociales, en actes. Du côté des artistes ou des designers, les recherches sur la matérialité, les processus de fabrication et, plus généralement, le rapport à la technologie culturelle sont de plus en plus nombreuses et diversifiées. Entre les mondes de l'art et des sciences sociales, les échanges instillés par ce numéro nous semblent des plus prometteurs, tant pour les uns que pour les autres.

Pour faciliter la lecture et de poser les enjeux du *Thema*, nous nous sommes livrés à un petit jeu de Questions/Réponses avec Thomas Golsenne et Patricia Ribault, les coordinateurs de ce numéro.

T&C : Patricia Ribault, Thomas Golsenne, bonjour. Pourquoi ce titre, « Essais de bricologie » ?

1. **Lampe en fonte d'aluminium** produite à partir de restes de boîtes en polystyrène expansé (Fabien Capello, 2006).

Thomas Golsenne : Bonjour. La bricologie est un mot-valise, composé de bricolage et de technologie. C'est un nouveau champ de recherche qui ne recouvre pas la même chose que l'histoire, l'anthropologie ou la philosophie des techniques, mais qui examine les usages créatifs des techniques. La bricologie est un mot que j'ai commencé à employer il y a trois ans, quand j'ai monté avec des collègues de la Villa Arson [École nationale supérieure d'art de Nice, *ndlr*] une unité de recherche pour explorer ce champ. « Essais de bricologie » est aussi un clin d'œil à un livre fameux en histoire de l'art, les *Essais d'iconologie* d'Erwin Panofsky, qui s'intéressait essentiellement à la signification que revêtent les œuvres d'art dans l'esprit de leurs auteurs. Nous renversons cette perspective, en pariant que la signification d'une œuvre d'art surgit non dans l'esprit de l'auteur, mais dans sa fabrication.

Patricia Ribault : Lorsque Frédéric Joulian m'a parlé pour la première fois de « bricologie », j'ai tout de suite été emballée par les nouvelles perspectives qu'ouvrait cette notion et j'ai accepté avec joie de rejoindre Thomas Golsenne sur le projet. J'ai écrit une thèse de doctorat sur le geste, à partir du geste artisanal, étudié avant cela la céramique et le design dans une école d'arts appliqués et appris à souffler le verre pendant quelques années. La bricologie me « parle » donc de manière tout à fait personnelle, autant du point de vue de la pratique que de la théorie, parce qu'elle place la technique au cœur de l'acte de former et non comme complément d'objet

indirect de la création. Elle ouvre un champ d'analyses manquant dans le domaine des arts et du design, une opportunité de réconcilier les dualismes entre faire et penser ou bien entre arts plastiques et arts appliqués. Enfin, le mot « bricolage » ouvre des territoires imaginaires inédits, où se croisent spontanément la terre cuite et les nanotechnologies, les fab-labs et les accélérateurs de particules, les peaux de bête et la biologie synthétique, Leroi-Gourhan et Donna Haraway, l'*Homo habilis* et le cyborg... Rien de tel pour se lancer dans l'aventure.

T&C : Pourquoi avoir choisi *Techniques&Culture* pour ce numéro ?

T : Cela fait une cinquantaine d'années que les artistes font preuve d'une incroyable curiosité et inventivité à l'égard de la technique, mais la prise de conscience de ce phénomène est récente. Depuis que j'ai commencé à travailler sur la bricolage, les expositions sur les relations entre l'art, la technique, le design et l'artisanat se sont multipliées. Dans le domaine de l'histoire de l'art ou de l'esthétique, quelques colloques et revues prennent depuis peu ce sujet pour thème. Bien que moi-même historien de l'art, j'ai pourtant le sentiment que ceux qui étudient le mieux les techniques, et depuis longtemps, ce sont les anthropologues, et notamment, en France, ceux qui se revendiquent de l'héritage d'André Leroi-Gourhan. Leur attention quasi « maniaque » aux moindres gestes techniques, en même temps que leur capacité à les mettre en relation avec des idées, des récits, des mythes et des formes sociales, sont pour moi sans équivalent. Membre du comité de rédaction de *Techniques&Culture* depuis 2007, j'ai, au cours de ces années, enrichi ma connaissance d'un style de recherche et d'un type d'interrogation qui m'ont convaincu qu'ils pouvaient s'appliquer aussi à l'art contemporain. Mais ces « terrains » étaient inédits pour les membres de la rédaction de la revue. L'intérêt de proposer ces « Essais de bricolage » était donc double à mes yeux : élargir le champ de l'anthropologie des techniques et apporter un éclairage différent sur l'art contemporain de celui utilisé par les historiens de l'art.

T&C : Selon vous, à l'issue de ce numéro, en quoi diffèrent les approches de l'art contemporain et du design dans leur rapport à la technique ? Qu'est-ce que les techniques, et plus spécialement les significations sociales des techniques [au cœur du programme de notre revue], apportent à votre projet ?

T : Il me semble qu'au lieu de constater, finalement, que l'art et le design ne partagent pas le même rapport aux techniques, le numéro inverse la proposition. Penser le design et l'art contemporains comme deux domaines distincts est plutôt un préalable. C'est non seulement une idée préconçue (le design arrange, l'art contemporain dérange ; ou bien, le design interroge le rapport du beau à l'utile, l'art celui du beau à la vérité, et autres oppositions abstraites de ce genre), mais aussi une organisation des études (il y a des écoles et des musées de design, d'autres d'art) et des mondes sociaux qui diffèrent (globalement, les artistes en France sont inscrits à la Maison des Artistes, les designers à la Chambre des Métiers). Ce que montre l'étude du rôle de la technique dans ces deux domaines, c'est plutôt que, du point de vue des

procédures, des expérimentations, des matériaux et des manières d'inventer, l'opposition est moins tranchée qu'elle en a l'air au départ. Si on prend, par exemple, la question du faire : d'habitude, on pense qu'un artiste fait lui-même son œuvre tandis qu'un designer se contente d'en concevoir le projet, laissant la réalisation à des techniciens ou des industriels. La lecture de ce numéro montre qu'on ne peut plus penser ainsi : beaucoup d'artistes délèguent la fabrication tandis que des designers mettent la main à la pâte. Les artistes ne créent pas dans leur tour d'ivoire, hors de ou contre la société : cette imagerie romantique ne tient pas à l'examen des chaînes opératoires complexes qu'ils mettent souvent en œuvre et qui impliquent d'autres agents ou des outils et des matériaux qu'ils extraient d'autres milieux sociaux.

P : Oui, je le pense aussi. En ce qui concerne le design, je crois que ces « Essais de Bricologie » lui (re)donnent sa juste place, à mi-chemin entre l'art et l'industrie, là où autrefois se situait le geste artisanal et où, depuis la révolution industrielle, il y avait une certaine confusion des rôles. Tour à tour associé ou subordonné à la grande industrie dans l'ombre de l'ingénieur, le design industriel n'avait (et n'a encore dans l'esprit de ceux qui le connaissent mal) qu'un rôle secondaire, celui de poser (voire superposer ou transposer) une forme sur une fonction, on pourrait dire poser un « capot », notamment dans le domaine des objets techniques. Parallèlement, le design « d'auteur » était lié à l'art et à l'artisanat comme dessin de formes, objets de luxe ou caractères typographiques par exemple, plus ou moins utiles, plus ou moins décoratifs. « C'est design » dit-on encore pour qualifier une chaise ou un presse-agrumes aux lignes épurées. Ce que la notion de bricologie permet de penser, c'est la très vaste étendue des domaines d'application du design, qui vont des fonctions aux usages, de la conception à la fabrication, des inventions aux innovations, des images aux fictions, du geste à la parole. Et entre toutes ces formes de praxis, il y a un fil rouge : la technique, entendue à la fois comme mode de faire et de pensée. Les designers jouent avec, l'observent, l'expriment, la rendent visible ou invisible ; ils sont en quelque sorte des intermédiaires, des passeurs de formes et de fonctions, des agents doubles, triples, qui se situent aussi bien du côté des grandes séries que des pièces uniques, dans le vivant comme dans le non-vivant, au niveau de la matière ou de la fabrique du sens.

T&C : En quoi ces approches sont-elles modernes et occidentales ? Ou plus généralement comment faire cohabiter les savoirs et savoir-faire des artistes et designers avec ceux des sociétés prémodernes ?

T : On pourrait, à n'en pas douter, développer une analyse bricologique de l'art ancien, regarder de près la chaîne opératoire d'une fresque de Ghirlandaio ou l'organisation de l'atelier Boulle. La bricologie est une méthode ou un style d'analyse qui peut s'appliquer à l'art de n'importe quelle époque, mais si on l'appliquait sur la longue durée, cela ferait surtout ressortir les différences dans les façons de travailler qu'ont déployées les artistes tout au long de l'histoire. De ce point de vue, la situation de la bricologie à notre époque est très caractérisée. Le savoir-faire manuel n'est plus qu'une des modalités du travail artistique, alors qu'il se confondait avec lui jusqu'au XIX^e siècle.

L'industrialisation et le développement des techniques de reproduction des images ont modifié la donne : les œuvres d'art dialoguent depuis un siècle avec les objets industriels et les images reproductibles, voire même les incorporent. Plus que jamais, un artiste joue le rôle d'un réalisateur dans un film d'auteur, celui d'un chef d'équipe qui ne fait pas tout lui-même, mais est présent à chaque étape de la chaîne opératoire et porte la responsabilité du projet artistique.

J'ajouterai encore que le rôle de la technique dans l'art contemporain bénéficie, ces dernières années, d'un éclairage plus puissant qu'il n'en avait eu auparavant. De grandes entreprises de confection de luxe, comme Hermès ou Cristal d'Arques, ouvrent leurs ateliers à des artistes ; le Palais de Tokyo, à Paris, haut lieu de l'art contemporain, offre ses espaces depuis plusieurs années à l'Institut National des Métiers d'Art. Une figure comme Marcel Duchamp, perçu dans les années 1970-1980 comme le précurseur de l'art conceptuel, est maintenant étudié comme un bricoleur, un artisan maniaque ; des artistes comme Dewar & Gicquel connaissent un fort succès pour leurs tapis gigantesques réalisés à la main... On pourrait multiplier les exemples. Ce « retour à la technique » est une tendance indéniable de l'art de ces dernières années, du moins en France. Mais il faut y prendre garde : dans un contexte où l'art contemporain n'est pas inscrit dans les habitudes culturelles comme le cinéma, la littérature ou la musique, où il souffre des lacunes de l'éducation artistique et du manque de familiarité du grand public qui considère, à tort ou à raison, que « ce n'est pas pour lui », et de l'indifférence, voire du mépris de certains intellectuels, cette mise en avant des savoir-faire artisanaux pourrait être interprétée comme un mouvement réactionnaire de retour aux « vrais valeurs » de l'art (en fait, celles de l'académisme). Les « Essais de bricologie » prennent place dans ce débat, en fournissant des arguments à ceux qui pensent que l'art contemporain, ce n'est pas « n'importe quoi », et qu'un enfant de cinq ans ne pourrait pas faire la même chose que Jonathan Meese ou Daniel Buren, pour prendre deux exemples d'artistes étudiés dans le numéro.

P : Pour compléter le tableau, je dirais que les « Essais de bricologie » bouclent la boucle d'une révolution astronomique commencée par la machinisation des moyens de production. L'artiste s'est libéré des contraintes académiques et l'artisan a été libéré (malgré lui, mais libéré tout de même) de son rôle de producteur pour la communauté. Grâce à cette nouvelle liberté, il s'est « naturellement » rapproché de la démarche exploratoire de l'artiste, sans toutefois se confondre avec lui, car son geste, pour rester authentiquement artisanal, ne peut s'affranchir de certaines limites – ou contraintes – qu'il a choisies : la matière et la technique, justement. Il en résulte donc un déplacement idéologique majeur : l'artiste, comme l'artisan, n'est plus tenu à la maîtrise.

Avec Gilbert Simondon, on voit que la grande industrie a déplacé l'homme dans son rôle de « porteur d'outils », le faisant passer de maître et coordinateur des opérations techniques (artisan) à celui de maître (ingénieur), serviteur (ouvrier), régulateur (technicien) des ensembles techniques ou concepteur de nouvelles formes (designer). On comprend que cette « révolution » de l'industrie ne faisait qu'un avec celle de l'artisanat. Si l'on parle de « révolution industrielle », c'est bien parce que la notion d'industrie a connu un renversement, passant d'industrie « industrielle » à « grande » industrie. Même si elle a été beaucoup plus discrète, c'est aussi une

« révolution » artisanale qui a eu lieu : la notion d'« artisanal » a littéralement fait un tour sur son orbite, et si l'artisanat a effectivement laissé place à l'industrie, l'artisan, lui, n'a pas tout à fait disparu, abandonnant le registre du travail en tant que « travailleur », mais le rejoignant au niveau étymologique, artistique, voire philosophique d'« exercice » qui implique une recherche et une gestation. C'est cette dimension prospective et esthétique qu'a investie le design et avec lui, le domaine de la production, à grande ou à petite échelle.

T&C : Le numéro évoque également les usages toujours plus importants de l'anthropologie dans ces deux domaines. Les historiens, les sociologues, les philosophes n'intéressent-ils plus les artistes ? Et comment se situe le design par rapport aux sciences humaines et sociales ?

T : L'anthropologie semble occuper aujourd'hui dans les sciences humaines la place qu'occupait autrefois la linguistique ou la psychanalyse, c'est-à-dire une place directrice, qui attire, aspire et inspire les chercheurs des autres disciplines. Il en va de même pour les artistes, qui ont eu, eux

2. Apprendre en y mettant les mains : initiation au tournage, Bandol 2013.

aussi, leur moment psychanalytique (le surréalisme), leur moment linguistique (l'art conceptuel) et se passionnent, aujourd'hui, pour Tim Ingold ou Philippe Descola. Mais il ne faut pas oublier que l'art d'avant-garde s'est construit en regard de l'ethnologie, et que Picasso n'aurait pas peint *Les Femmes d'Alger* (1907) s'il n'avait visité quelques mois auparavant le Musée d'ethnographie du Trocadéro. Cependant, le rapport des artistes à l'anthropologie n'est plus, depuis une vingtaine d'années, le même que celui que Picasso et ses amis entretenaient avec « l'art nègre ». Si ces derniers regardaient avant tout les objets collectés par les ethnographes, les artistes contemporains s'intéressent davantage aux ethnographes eux-mêmes, à leurs méthodes, à leurs recherches et à la façon dont ils les présentent. D'ailleurs ils ne s'intéressent pas qu'à la discipline ethnologique, mais tout aussi bien à l'histoire ou aux *cultural studies*, tout comme certains se plongent dans la biologie moléculaire ou les neurosciences. Peut-être que ce qui caractérise les artistes d'aujourd'hui, c'est moins l'attrait pour l'anthropologie en particulier que leur curiosité pour les domaines du savoir en général, et leur capacité à ouvrir des espaces de collaboration, à décloisonner la pratique et la théorie.

P : De manière générale, les champs de l'art et du design contemporains évoluent de plus en plus vers l'interdisciplinarité. Le design est intrinsèquement lié aux questions de société, ancré dans les pratiques, les usages, en lien avec les sciences de la nature ou les sciences humaines. De plus en plus de projets sont réalisés, par exemple, entre ingénieurs et designers et l'on voit que les cultures de projet, jusqu'alors très éloignées, se rapprochent. Dans le domaine privé aussi, ces changements se font sentir avec l'apparition d'anthropologues ou de sociologues intégrés (ou non) dans les grandes entreprises industrielles.

T&C : Comment avez-vous organisé le *Thema* ?

T : Nous avons lancé un appel à participation assez ouvert et nous avons reçu beaucoup d'articles. Ils se répartissaient à peu près en deux catégories : ceux qui portaient sur les techniques des artistes et des designers ; ceux qui concernaient leur rapport à l'ethnologie. La sélection fut difficile et drastique. Tous les articles ne sont pas écrits exclusivement par des ethnologues, mais aussi par des historiens de l'art ou du design et des philosophes. Ces approches se complètent, se répondent et sont nécessaires pour inventer un champ de recherche vierge, qu'aucune discipline seule n'avait exploré jusqu'alors.

Nous avons finalement regroupé les textes en trois sections, dans lesquelles les articles sur le design et ceux sur l'art se côtoient, tant il nous a paru évident que des liens se tissaient entre eux.

« Projets critiques » regroupe les auteurs qui examinent les différentes étapes de production d'une œuvre, depuis la première idée jusqu'aux finitions. Ils partagent la conviction que le modèle classique, aristotélicien, qui oppose le projet idéal à la réalisation matérielle, est insuffisant pour décrire comment travaillent vraiment les artistes et les designers d'aujourd'hui.

« Détours techniques » rassemble les articles centrés sur les enjeux techniques des œuvres, sur les savoir-faire et l'utilisation des matériaux. La technique n'y est pas abordée comme un simple moyen, mais plus, comme le dit Bruno Latour en s'inspirant de Dédale, comme un détour, la solution pour franchir un obstacle, ou une manière inattendue pour obtenir un résultat.

Enfin « Étranges pratiques » réunit les textes qui traitent des démarches artistiques difficiles à comprendre si l'on s'en tient aux techniques qu'elles mettent en œuvre ou si l'on ignore leur contexte d'apparition.

P : Tout est dit ! J'ajouterai seulement que les auteurs de ces « Essais » ont souvent des profils hybrides, des parcours en zigzag, ce qui reflète la complexité des positions contemporaines et enrichit l'analyse. Ils ont parfois été artistes, designers ou artisans avant de devenir chercheurs en sciences humaines et sociales, ou bien ils travaillent avec des artistes et des designers, enseignent en écoles d'art, ont plusieurs métiers. Leur curiosité et leur polyvalence les rendent de fait plus ouverts aux nouvelles hybridations du monde de la création.

T&C : Patricia Ribault et Thomas Golsenne, merci et bravo.

T&P : Merci à vous. Et bonne lecture à tous.

■ ■ ■ ■

Iconographie

Image d'ouverture. *Masque trompe l'œil*, Villa de Noailles, 2015. Crédits photographiques : Frédéric Jouliau.

Références

Choron-Baix, C. 2007 « Éclectisme et ethnologie », <i>Techniques&Culture</i> 48-49 : 303-324.	Hincker, C. 2003 « Du Beau à l'identité. Représentations touarègues de l'expression esthétique », <i>Techniques&Culture</i> 41 : 135-152.
Conseil de Rédaction 2015 « Glissement de Terrain », <i>Terrain</i> 65 : 212-227.	Martinelli, B. 1993 « Sens de la tendance technique », <i>Techniques&Culture</i> 21 : 1-24.
Dubuisson, S. 1996 « Le Travail du designer comme construction d'un mode d'existence particulier pour les objets industriels » <i>Techniques&Culture</i> 27 : 67-87.	

Pour citer cet article

Dittmar, P.-O., Jouliau, F., Golsenne, T. & P. Ribault, 2015 « Éditorial. Art, design et technologie culturelle », *Techniques&Culture* n° 64 « Essais de bricologie. Ethnologie de l'art et du design contemporains », p. 6-17.