Le don d'objets et des « restes de vie » (Raphaëlle de Groot). Pour une ethnocritique de l'œuvre d'art

Sophie Ménard

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/tc/7585>

DOI : 10.4000/tc.7585

ISBN : 0248-6016

ISSN : 1952-420X

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 24 décembre 2015

Pagination : 192

ISBN : 978-2-7132-2505-5

ISSN : 0248-6016

Référence électronique

Sophie Ménard, « Le don d'objets et des « restes de vie » (Raphaëlle de Groot). Pour une ethnocritique de l'œuvre d'art », *Techniques & Culture* [En ligne], 64 | 2015, mis en ligne le 24 mars 2016, consulté le 29 septembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/tc/7585> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/tc.7585>

Ce document a été généré automatiquement le 29 septembre 2022.

Tous droits réservés

Le don d'objets et des « restes de vie » (Raphaëlle de Groot). Pour une ethnocritique de l'œuvre d'art

Sophie Ménard

NOTE DE L'ÉDITEUR

Nous vous invitons à consulter la synthèse de cet article (édition papier) en téléchargeant le document placé en annexe.

Figure 1

Raphaëlle de Groot, *1273 petites choses qui ne servent plus* (2010)

Photographie : avec l'aimable autorisation de l'artiste. © R. de Groot

On se donne en donnant.

Mauss, 2010

L'artiste québécoise Raphaëlle de Groot fait depuis 2009 la collecte d'objets incommodes. Relique entassée, cadeau d'un ex-copain, gadget qui n'est plus du dernier cri, breloque brisée, bibelot enveloppé de poussière, jouet d'enfant devenu grand ou

d'animal de compagnie décédé, babiole oubliée depuis longtemps, tous ces « restes de vie » (De Groot 2011), qui encombrant nos maisons et que nous sommes incapables de jeter ni de donner, composent le trésor et le stock des matériaux de l'artiste. Du collectage de ces dons à leur archivage en passant par leur portage, l'œuvre a pour dominante esthétique et conceptuelle le système symbolique de l'échange qu'elle réinvente, à partir de sa culture occidentale, « scripto-centrée » et contemporaine. Nous proposons d'étudier dans une perspective ethnocritique le projet *Le Poids des objets* (2009-2014) en faisant l'hypothèse que cette esthétisation du don sémiotise des logiques culturelles de type matériel (la circulation des valences des objets), écrit (collection, liste, inventaire) et oral (échange verbal, coprésence ritualisée, collective et publique du donateur et de l'artiste, corps en performance) ¹.

« Ethnocritiquer » l'art

Rappelons brièvement ce qu'est l'ethnocritique afin de mettre en place le cadre disciplinaire de cette étude. Fondée dans les années 1990, l'ethnocritique est un paradigme critique, issu des études littéraires, visant à étudier – loin de tout folklorisme ou exotisme – la culture hétéroclite des œuvres.

L'ethnocritique analyse donc la mémoire longue et composite d'une communauté discursive, mais aussi le travail de réappropriation poétique d'une écriture littéraire aux significations propres et souvent inédites, et son retentissement dialogique dans l'imaginaire des lecteurs. Il n'est pas dit non plus qu'elle ne pose pas à son tour des questions à l'anthropologie et n'enrichisse son regard sur le monde... (Cnockaert & Privat & Scarpa 2011)

- 1 Positionnée dans le sillage des théories de type herméneutique et d'une ethnologie du symbolique, qui examine « les modes de pensée inscrits dans les pratiques et le langage » (Fabre & Fabre-Vassas 1992), elle analyse la pluralité et la variation culturelles qui sont constitutives des œuvres. Si cette méthode critique s'est, pour l'instant du moins, essentiellement consacrée à l'analyse de la littérature dans ses différents genres (poésie, roman, nouvelle), la voie semble désormais ouverte pour une ethnocritique d'autres expressions artistiques (film, peinture, téléserie, etc.), car « l'on part du postulat que l'artiste, lors du processus créateur, secrète sa propre culture (par reprises, réinventions, expérimentations). Reste à en adapter la méthode, fondée il est vrai au départ sur le travail du texte et de la lecture, de l'écrit, du langage. » (Delmotte-Halter 2013). L'œuvre d'art contemporain sera donc notre nouveau terrain d'investigation ². Or, où situer l'ethnocritique dans le champ des études de l'art, plus spécifiquement dans les nombreux rapports qu'entretiennent l'ethnologie et l'histoire de l'art ? Comme l'écrit Jean Cuisenier, « l'intérêt des ethnographes pour l'art est aussi ancien que la démarche ethnologique elle-même » (Cuisenier 1978) ³. S'il est exclu de développer ici tous les partages épistémologiques, théories de référence et hypothèses heuristiques de cette approche sémio-culturelle, posons toutefois quelques jalons préliminaires d'une perspective ethnocritique de l'art : partant du fait que, comme l'écrit Lévi-Strauss, « toute culture peut être considérée comme un ensemble de systèmes symboliques au premier rang desquels se place le langage, l'art, la religion [...] » (1997), elle suppose que l'art déploie des logiques symboliques internes, inventives et spécifiques dénotant un travail de signifiante culturelle de l'œuvre. Elle s'intéresse à la dialogisation artistique de traits culturels qui s'organisent en systèmes et en cosmologies hétérogènes : qu'ils relèvent, comme chez Raphaëlle de Groot, des techniques corporelles, des modalités de l'écriture ou de l'oralité et qu'ils mettent en

jeu des questionnements anthropologiques sur les natures et les circuits des objets domestiques, ces traits sont analysés au regard des hybridations que l'œuvre réalise. Elle n'étudie pas la culture matérielle des sociétés éloignées, ni l'art populaire occidental, ni le monde des professionnels de l'art ⁴. Ce ne sont pas les œuvres des musées de la civilisation qui suscitent son intérêt, mais bien celles des musées d'art moderne et contemporain qu'elle examine pour comprendre comment celles-ci resémantisent des imaginaires, des pratiques, des techniques, des croyances qui témoignent d'une activité de bricolage (Lévi-Strauss 1962). C'est moins la dimension interculturelle ou encore le réseau d'intentionnalités ou d'agentivités (Gell 2009) qui est la matière de l'ethnocritique que l'étude des variations intraculturelles à l'œuvre dans l'objet d'art ⁵. Il s'agit dès lors de voir comment l'œuvre est motivée par sa culture dont elle offre une orchestration innovante. L'ethnocritique étudie comment les compositions artistiques mobilisent des hypotextes culturels en créant, par des processus de mise en relation, leur propre imaginaire sémantique.

Donner, recevoir et conserver : logiques artistiques de l'échange symbolique

Figure 2

Appel à la collecte de dons, au 3^e impérial.

Centre d'essai en art actuel, Granby, septembre 2011 à mars 2012. © R. de Groot

Invitant la population à se défaire d'objets personnels, Raphaëlle de Groot reçoit des dons, qui deviennent ensuite le fil conducteur de son œuvre, comme elle l'explique :

Je fais la collection d'objets embarrassants : des restes de vie qui ont perdu leur sens ou leur importance, qu'on finit par ne plus voir ou que l'on entropose loin du regard. Je vous invite à vous départir de ces objets que vous rangez aux oubliettes, au fond d'un placard, sous le lit, dans le sous-sol... Toutes ces choses que vous accumulez sans pouvoir vous convaincre de les jeter ou de les donner. (De Groot 2011)

- 2 Usagées, usées, inutilisées ou inutilisables, ces choses données ont et sont un récit de vie, car elles sont des « traces, archives de l'activité humaine, parfois dotées d'une valeur testimoniale, patrimoniale ou emblématique » (Jamin 2004). Caractérisées comme des « objets embarrassants », qui renvoient métaphoriquement aux squelettes *dans le placard* et au passé jeté aux *oubliettes* (on est déjà ici dans un réinvestissement des locutions idiomatiques de la langue ; donc dans une forme de réciprocité entre les mots et les choses), ces « restes de vie » conservés n'ont pas entièrement perdu leur

sémantisme originel et potentiel : ils ne sont pas « sans autre valeur que leur valeur d'usage » (Abensour 2011). Bien au contraire, la perte de sens qu'évoque de Groot n'est pas absence de sens : « rang[és] » et « entrepos[és] », les objets sont certes cachés « loin du regard », mais toujours présents dans l'univers domestique. Ils ne sont pas « insignifiants » – auquel cas, ils auront vite fait de rejoindre les nombreux détritiques de la vie quotidienne – tout en n'étant pas complètement « sur-signifiants », sacralisés comme ces biens inaliénables qu'on garde comme un trésor ⁶.

- 3 L'œuvre de de Groot interpelle des problématiques de type anthropologique : celles de la circulation des choses et de la valeur accordée aux objets. « Why some things matter ? » se demande Daniel Miller (Miller, 1998) :

En entrevue à CKRL, Raphaëlle de Groot a discuté de ce qui faisait qu'il était difficile de se défaire de ces objets. Elle a notamment parlé de leur charge émotive (une paire de bas d'un ex-conjoint), de leur éventuelle capacité à servir à autre chose, des démarches compliquées pour s'en débarrasser (appareils électroniques) et des préoccupations environnementales (volume déjà important des déchets actuels). Mais la principale raison demeure que ces objets ont ou ont déjà eu une signification pour ces personnes. C'est cette signification qui constitue le poids affectif de ces objets (Guay 2010).

- 4 Entre l'acte de « jeter » et celui de « garder », de Groot propose une solution originale, celle de « donner » ce « poids affectif » à l'artiste qui le prend alors en charge :

« Un dispositif se met alors en place au fur à mesure que les dons s'accumulent. Ce dispositif qui évolue interroge le regard que nous posons sur les objets, leur valeur et le poids que nous leur donnons dans nos vies. » (De Groot 2009).

- 5 En échange d'un objet et de son récit de vie qu'elle consignera sous forme de listes, de photographies et d'enregistrements sonores, l'artiste, dans un jeu d'équivalences symboliques, porte ensuite sur son corps ces poids. Par exemple, les 6 kg et 704 g apparaissant dans le titre de l'œuvre *Weighing, 6,704 kg balanced on head* (voir la fig. 6) constituent le poids véritable de la totalité des objets transportés qui correspond au poids de la tête de l'artiste. Comme elle l'explique dans une entrevue :

Au cours de ces échanges, je me suis rendu compte que l'on faisait porter aux objets tout un poids qui, en fait, ne les concerne pas. Par cette occasion qui s'est présentée à eux, certains participants ont perçu le don comme un investissement. D'une certaine manière, ils se sont délestés de quelque chose qui les agaçait (Loiselle 2010).

- 6 Précisément, elle s'encombrera des vies d'autrui, synthétisées dans les objets, et « ce sera donc le poids de l'ensemble de ces objets qui deviendra encombrant pour l'artiste. Porteuse de tous ces “restes de vie”, elle ne peut, à son tour, s'en départir » (Guay 2010). Elle se fait la « légataire de leur charge » (De Groot [s. d.]). Recevoir et se surcharger agissent comme des contraintes artistiques ; toutefois, l'échange symbolique situe l'œuvre dans une logique relationnelle et ritualisée : recueillant le don et la parole du donateur, l'artiste métamorphose la nature et la fonctionnalité de l'objet par une série de dispositifs liés à la pratique collectionneuse (inventaire, dénombrement, système métrologique, entreposage, mise en liste) et aux techniques du corps (peser, porter, transporter) ⁷.

Figure 3

Raphaëlle de Groot, *Porter*, 2010

Photographie : avec l'aimable autorisation de l'artiste. © R. de Groot

- 7 La chose donnée devient un objet de seconde main, et, dans ce transit d'une main à une autre, dans ce transfert du poids, qui s'actualise par une gestuelle artistique qui « anime la chose » (Bazin 1997), l'objet standardisé, obsolescent, démodé, vieilli s'est transformé en possession inaliénable : cette « singularisation croissante » est concomitante, suivant l'hypothèse de Kopytoff, à un processus de « dé-marchandisation » dans lequel l'objet est culturellement redéfini comme unique, voire « sacré », et est dès lors difficilement échangeable. L'œuvre de de Groot opère une singularisation des choses en les arrachant « à la sphère des marchandises à laquelle elles appartiennent habituellement ». Elle particularise à l'évidence « ce qui a été marchandisé » (Kopytoff 2006), mais surtout ce qui a été déjà retiré de la circulation marchande : en effet, les « restes de vie » qu'on lui donne sont souvent des « objets d'affection » ayant une « matérialité subjective » (Dassié 2010). On pourrait alors dire qu'elle les re-singularise en modifiant leur trajectoire biographique : la relocalisation des « objets embarrassants » dans une collection et leur intégration dans une œuvre d'art les font passer d'un univers où ils avaient une valeur subjective et personnalisée à une sphère instituée « de la singularité sans prix » (Kopytoff *ibid.*). Cette modification des valences par l'entrée dans le monde de l'art est au cœur du principe du *ready-made*, renouvelé par de Groot qui surdétermine ici sa dimension mnémonique : l'objet est un souvenir tangible d'un événement, d'une rencontre, d'une relation, d'un épisode marquants d'une vie. Inscrit dans une logique de la réciprocité, il n'a pas le simple statut d'objet usuel de consommation, il n'est pas neutre. S'organisant au travers d'une transaction relationnelle entre donateur et légataire, ces « processus de singularisation » (Kopytoff *ibid.*) motivent un jeu de réactivation et de figement du sens de l'objet, un passage de la transitivité du don (il circule, il fait la médiation entre l'autre et soi ⁸) à une intransitivité muséale (assignée au musée, à la liste, à l'archive, sa place est cristallisée dans une taxinomie).
- 8 Si le premier temps du projet artistique de Raphaëlle de Groot est de recevoir des dons, la deuxième étape consiste à interroger le geste de garder : entreposage, accumulation, emboîtement des objets sont pour l'artiste une « période de latence et de dormance » (De Groot [s. d.]), un moment d'attente nécessaire avant qu'elle les réveille, les agite, avant qu'elle leur insuffle une seconde vie. Cette pratique de la collecte, du groupement et de la préservation rappelle la pratique muséographique.

multiples fils rouges (voir les fig. 1 et 4) qui relient les objets à l'artiste ou qui les trament entre eux, suggérant le destin d'une vie et les attaches familiales, amicales et sentimentales qu'ils gardent précieusement. Ces traînes métaphorisent cet « esprit du don » dont parle Mauss et que commente Maurice Godelier :

le don, comme *acte*, mais aussi comme *objet*, peut *re-présenter*, *signifier* et *totaliser* l'ensemble des rapports sociaux dont il est à la fois l'instrument et le symbole. Et comme les dons viennent des personnes et que les objets donnés sont d'abord attachés, puis détachés pour être de nouveau attachés à des personnes, les dons incarnent tout autant les personnes que leurs rapports (Godelier 1996).

- 12 Ces liures entre soi et l'autre forment de surcroît des liens intericoniques avec d'autres artistes, sous la forme d'une trame artistique, filiale et féminine : Louise Bourgeois, Annette Messager, Mona Hatoum, Cecile Perra et Fanny Viollet manient, comme de Groot, ces fils du destin féminin rappelant la marquetterie, dont les travaux d'Yvonne Verdier ont montré l'importance dans la trajectoire de vie des jeunes filles (Verdier 1979). Empruntant aux techniques artisanales de la couture et du tissage, les esthétiques et les pratiques mises en place dans ces œuvres évoquent, chacune à leurs façons singulières, le savoir-faire artisanal des femmes : elles réinventent tout un imaginaire culturel des filandières, des Parques, des couturières (ces spécialistes du rêve et de la fabulation), qui dévoile une mémoire longue de la culture et une revitalisation inventive d'un ordre, à certains égards, perdu des us et coutumes.
- 13 La circulation des objets dans la collecte, leur conservation dans une collection, leur exposition dans des installations, leurs attaches visibles et invisibles, et leur mise en relation dans les performances les chargent de nouveaux poids symboliques qui les singularisent. Toutes ces techniques facilitent la protection et la préservation des objets. Démis de leurs fonctions et de leur sémantisme d'usage par ce transit entre les mains de l'artiste, ils n'ont plus une utilité d'action. Inscrits dans un système structuré de dons, ils sont désormais inaliénables.

Bricoler la polylogie : la liste de dons de *Weighing, 6,704 kg balanced on head*

Figure 5

Raphaëlle de Groot, *Port de tête*, 2010

Photographie : avec l'aimable autorisation de l'artiste. © R. de Groot

Les logiques du cumul et du réinvestissement sémantique de la valeur des objets rappellent le fonctionnement du bricolage tel que Lévi-Strauss le définit dans *La Pensée sauvage* :

[Le bricoleur] doit se retourner vers un ensemble déjà constitué, formé d'outils et de matériaux ; en faire, ou en refaire l'inventaire ; enfin et surtout, engager avec lui une sorte de dialogue, pour répertorier, avant de choisir entre elles, les réponses possibles que l'ensemble peut offrir au problème qu'il lui pose. Tous ces objets hétéroclites constituent son trésor, il les interroge pour comprendre ce que chacun d'eux pourrait « signifier », contribuant ainsi à définir un ensemble à réaliser, mais qui ne différera finalement de l'ensemble instrumental que par la disposition interne des parties (Lévi-Strauss 1962).

- 14 On retrouve dans la genèse de l'œuvre de de Groot les techniques du bricoleur : formant ce que Lévi-Strauss appelle « les éléments précontraints », les dons, véritable « trésor » de l'artiste, servent à « renouveler et [à] enrichir le stock » de ces choses qui « ont servi [...] et [qui] peuvent encore servir » (1962). Composant un assortiment clos, archivé par un inventaire, et représentant « un ensemble de relations, à la fois concrètes et virtuelles », à la fois sociales et intimes, à la fois matérielles et verbales, ces morceaux et bribes de vie, arrangés « avec “les moyens du bord” », sont tributaires de leur histoire particulière, de leur usage originel, de la valeur obtenue par le don, de « ce qui subsiste en [eux] de prédéterminé » (Lévi-Strauss 1962). Chargés symboliquement d'un lourd poids, ils sont néanmoins réadaptés par des techniques d'assemblage en vue d'une utilisation cette fois-ci esthétique. Dès lors, le don précise le champ sémantique dans lesquelles les configurations plastiques de l'œuvre, qui obéit à des règles formelles – il y a bien un agencement des couleurs, une symétrie, une axialité dans les masques de grootiens –, trouvent leur signification (voir les fig. 1 et 5) ¹¹. On peut dire avec Lévi-Strauss que de Groot fait « aller ensemble » les objets hétéroclites (une poupée, une tirelire, un trophée, un bibelot, etc.) : « par le moyen de ces groupements de choses et d'êtres, [elle introduit] un début d'ordre dans l'univers » (1962). Leur mise en relation, par rapprochement opéré à partir de ses signifiants (couleurs, formes, attributs) et, on le verra, de ses signifiés artistiques, distingue l'œuvre du fouillis. Pesés, compilés et réorganisés en manteau, en masque, en sac à dos, en couverture (ces nouveaux objets servant à transporter la collection dans des lieux divers lors des performances), ils sont ensuite entassés dans des installations (emballage, cube, portrait). L'artiste pratique un art de la disposition, de « l'arrangement nouveau d'éléments dont la nature n'est pas modifiée », un art de la « reconstruction à l'aide des mêmes matériaux » (Lévi-Strauss *ibid.*). Comme elle l'explique :

tout comme la mémoire humaine qui encode, stocke et restitue des données grâce à des mécanismes de mise en relation, je cherche à rendre perceptibles des univers hors-champ, retenus ou en latence, en exploitant des processus d'ordonnance, de classification et de réorganisation d'une matière déjà existante. (Landry, Lamoureux & Roca 2004)

- 15 Ces processus de classement sont polysémotiques en ce qu'ils utilisent des supports multiples relevant à la fois du texte (les paroles retranscrites), du chiffre (le poids des objets), de l'image (l'inventaire photographique), de l'enregistrement et de la vidéo.

Figure 6

Raphaëlle de Groot, *Weighing, 6,704 kg balanced on head*, 2013

Photographie : avec l'aimable autorisation de l'artiste. © R. de Groot

- 16 L'œuvre *Weighing, 6,704 kg balanced on head*, appartenant au projet *Le Poids des objets*, présente trois pièces : un ensemble de quatre photographies de l'artiste qui se masque graduellement par un montage et un amoncellement des objets rappelant la dimension performative de l'œuvre (fig. 6) ; une boîte carrée et transparente recelant et dévoilant les objets (fig. 7 et 8) ; et enfin une liste où l'artiste a noté les dons (fig. 9 et 10).

Figure 7

Raphaëlle de Groot, *Weighing, 6,704 kg balanced on head*, 2013, photographie sur le mur, objets, cube de Plexiglas (30x30x30 cm)

Vue de l'exposition « La Réserve » (22 mai au 12 juillet 2013) à Z20 Galleria | Sara Zanin.

Photographie : avec l'aimable autorisation de l'artiste. © R. de Groot

Figure 8

Raphaëlle de Groot, *Weighing, 6,704 kg balanced on head* [détail], objets et cube de Plexiglas (30x30x30 cm), 2013

Photographie : avec l'aimable autorisation de l'artiste. © R. de Groot

Figure 9

Raphaëlle de Groot, *Weighing, 6,704 kg balanced on head*, 2013 [détail], photographie de la liste manuscrite des objets

Photographie : avec l'aimable autorisation de l'artiste. © R. de Groot

- 17 Arrêtons-nous sur cette liste qui matérialise la relation que le don entretient avec le poids et la parole. L'artiste reçoit, on l'a dit, des objets dont la valeur esthétique et concrète est quasi nulle, mais dont le coefficient d'investissement subjectif est élevé parce qu'inscrits dans un système d'échange symbolique dans lequel les « objets [...] ne sont précieux que pour autant que s'y est incorporée et accumulée la singularité des individus qui les ont acquis, manipulés, admirés comme celle des événements de leurs transferts et de leurs épiphanies » (Bazin & Bensa 1994). Que contient cette liste ? On pourrait s'attendre à y trouver une énumération des qualités matérielles ou alors une description des objets – comme dans *Topographie anecdotée du hasard* de Daniel Spoerri (1990), qui a fixé, sous forme de liste, le relevé topographique et descriptif des items de sa chambre d'hôtel – ou encore un catalogue posant les objets comme dénombrables (comme la figure 4 ci-dessus qui clairement relève de l'inventaire). Or, on s'aperçoit que les procédés graphiques comme la liste ou le tableau¹², tels qu'utilisés par Raphaëlle de Groot, attirent l'attention sur un ensemble d'informations ayant trait à la biographie singulière de l'objet. Les listes comportent le lieu de provenance, le temps du collectage, les raisons de la donation, les usages passés de l'objet, les modes

d'acquisition (achat, cadeau), la connexion que l'ancien possesseur avait établie avec lui et, parfois, les étapes de la socialisation des vies d'autrui : le toutou de l'enfant qui est maintenant devenu grand, le trophée rappelant les compétitions juvéniles, la ceinture évoquant le poids perdu, le jouet pour chien qui est décédé. Par exemple, cette parole d'une donatrice révèle une micro-histoire des redéfinitions des valences de l'objet et de ces singularisations successives (Kopytoff *ibid.*) : « Ma grand-mère Peggy me l'a donnée. Elle est brisée et je n'y suis plus aussi attachée que lorsque j'étais enfant. » Chaque chose est dès lors une réserve de récits, et un ensemble de relations intimes, familiales et sociales.

Figure 10

WEIGHING, 6,704 KG BALANCED ON HEAD (2013), Raphaëlle de Groot

146 gr. • 128 gr. No special meaning or stories, they've always been around usually out of sight
 237 gr. Ken doll in drag he wanted to get rid of it but could not throw it away or donate it to be sold for 50 cents
 84 gr. Her first time doing Raku. She brought it home it sat in the drawer for the last 3 years
 58 gr. • 18 gr. Time to cull the collection
 8 gr. Thought it was cute
 201 gr. Took great pics.
 126 gr. Was her grandmother's, she bought it in Germany
 24 gr. For his cat but he is scared of it
 101 gr. Kitchen gadget given as a gift from her mother
 166 gr. Lost one part. Kept hanging on in case he ever found it.
 58 gr. Dog collar. The dog passed away and she wants to let go of his physical presence.
 353 gr. Was thrown through the front door. She says it seemed imbued with a kind of violent energy that didn't seem appropriate for the garbage.
 9 gr. Her first ever crush in elementary school grade 2 gave it to her on her birthday
 15 gr. From a boyfriend for Christmas he bought her earrings and a necklace with two hearts attached together. She had never thrown the case out for it.
 8 gr. Made for her at a summer camp. There is one bead for each friend. Friends are all gone in different directions and they no longer stay in contact.
 110 gr. • 125 gr. Gifts. He doesn't remember from whom or why
 706 gr. Stood on a shelf collecting dust
 38 gr. She says it's annoying how much stuff accumulates for him
 5 gr. Dollarstore purchase. She uses them in art but she has too many
 22 gr. She squeezed it for six years to ward off arthritis
 66 gr. It's broken and she doesn't really have the same connection
 238 gr. He needs to make room. Trophies are the first to go.
 27 gr. Too girly for him
 65 gr. Made by her mom but not really her type
 10 gr. Her ex-boyfriend's guitar string. She wants him out of the house. All of him!
 33 gr. Without its mate, not much use.
 74 gr. She does not need it for the memories
 302 gr. Every time he looked at them, he cried and couldn't stop thinking about her
 323 gr. • 465 gr. • 126 gr. Parts of one of his first bought tools, he tends to be sentimental with tools.
 181 gr. Too ratty and damaged to give to charity, but too precious for her to throw in the garbage.
 166 gr. Represents the first time she felt rejected and embarrassed.
 49 gr. Her mom is almost totally blind but could see enough to know that it "wasn't her color".
 94 gr. From her best friend in grade 3 who she hasn't talked to in 4 years.
 8 gr. From her grandmother Peggy, she held onto it for years
 11 gr. She enjoyed it but now it's time to say goodbye.
 57 gr. • 20 gr. She forgets they are still there.
 43 gr. He doesn't really like it.
 402 gr. It travelled safely from Thailand to Switzerland to Canada. She put it in the basement and broke it.
 390 gr. They will be a burden to whoever has to sort his stuff
 202 gr. • 331 gr. • 203 gr. They have been replaced he wants to clear them out.
 51 gr. Was buried under cleaning stuff in a closet
 21 gr. No one else bid on it so he put down the lowest price and get it.

Retranscription de la liste de *Weighing, 6,704 kg balanced on head*

© S. Ménard

- 18 Pouvant être narré, l'objet singulier est « transportable » et « exposable » (Bazin 2002). En revanche, il faut remarquer l'absence d'identification des dons et des donateurs. Si la grammaire permet, dans certains cas, de déterminer le sexe du donateur, l'association entre une parole donnée et un objet exposé est difficilement réalisable dans la mesure où l'artiste a volontairement omis d'inclure une description matérielle du don (outre le poids qui indique minimalement la constitution). L'anonymat des items protège l'acte gratuit de donner : « Le critère n'est donc pas (comme pour une œuvre) l'identité de l'auteur (qui a produit l'objet ?), mais la vérité de l'usage (s'en est-on servi ?) » (Bazin *ibid.*), et ajoutons la vérité du legs (pourquoi le donne-t-on ?). L'accent mis sur la biographie de l'objet surdétermine l'échange verbal qui a accompagné la donation.
- 19 À ce titre, *Weighing, 6,704 kg balanced on head* illustre une homologie entre échanges de paroles et échanges de biens sous le régime du don/contre-don, car précisément

« l'échange symbolique est une activité de *communication* » (Bazin 1997). L'ethnocritique fait l'hypothèse que la suite d'actions *donner, recevoir, rendre* équivaut, sur le plan verbal, à celle de parler, écouter, répondre : c'est ce que Raphaëlle de Groot appelle les « moyens qui relèvent de la rencontre » et les « chantiers d'échanges » (2015a), c'est-à-dire ces expériences face-à-face avec la parole vivante de l'autre. Ainsi, la quête d'objets est aussi (voire surtout) une collecte d'anecdotes : « chaque don est associé à un témoignage », écrit de Groot (2015b). De la donation à la transaction énonciative, *Le Poids des objets* innerve cette homologie structurale : le donateur parle, l'artiste écoute, et l'œuvre est une réponse, si on la pense à la manière bakhtinienne, soit dans une logique dialogique comme « un maillon dans la chaîne de l'échange verbal » (Bakhtine 1984). Elle est une restitution symbolique qui honore l'hétérogénéité, voire l'hétérogénéité, des donateurs au moyen de la construction de nouveaux objets, qui sont en quelque sorte des petits monuments à leur mémoire. Dans tous les cas, le don inscrit du dialogisme dans l'art : dynamisée par les mots d'autrui, l'œuvre est plurivocale, composée d'un alliage de voix antérieures et plurielles.

- 20 Or, si les mots comme les objets s'échangent et circulent, ils sont ici figés, car archivés¹³, et l'œuvre est constituée de deux types d'écriture : la liste (ou le tableau) et la chronologie réinscrivent la réciprocité dans une culture de la « raison graphique » (Goody 1977), ou, pour le dire autrement, font passer le don à la donnée (ou encore l'audible au visuel, l'oral à l'écrit). La « chronologie » indique les informations sur la collecte des objets (datation, spatialisation, dénombrement) :

Lethbridge, Alberta, Canada
1560 objects collected
Vizzero, Granaglione, Italia
May-June 2009
14 objects collected¹⁴.

- 21 L'écriture rétablit alors un ordre spatio-temporel dans un univers de l'hétéroclite. Enregistrant les matériaux de l'atelier, le « stock » limité par les objets reçus ou les éléments « précontraints » qu'utilise le bricoleur (Lévi-Strauss 1962), elle met à nu la genèse de l'invention créatrice. Rappelons, avec Jack Goody, les deux fonctions principales de l'écriture : la première est « le stockage de l'information » et la seconde assure « le passage du domaine auditif au domaine visuel » (Goody *ibid.*). Dans une culture organisée par un ordre graphique omniprésent et par les « technologies de l'intellect » (Goody 2007), l'artiste en bricoleur de la pensée sauvage est aussi maître dans l'art de la littératie¹⁵. Ainsi, l'œuvre transpose au cœur même de sa cosmologie un imaginaire et un système de dispositions cognitives et esthétiques ancrées dans une conscience écrite du monde : en effet, la liste, le tableau classificatoire, l'inventaire actualisent les effets esthétiques de la *raison graphique*.
- 22 Si, en général, la liste est, par nature, discontinue, limitative, décontextualisante, anti-narrative et si, de plus, elle implique généralement une perte de l'oralité¹⁶, force est de constater que la liste de grootienne, comme méthode graphique, scripturale et taxinomique, fait coexister des sémiotiques de l'écrit, du parlé et de l'iconique, et, à ce titre, repense les fonctions de la recension puisqu'on est dans une sorte d'enregistrement scripturaire (mais forcément réducteur) de l'énoncé verbal. Il y a ici une ambivalence constitutive syncrétisant des modalités de la littératie et de l'oralité, alliance que l'ethnocritique appelle la « polylogie¹⁷ » : à la taxinomie des objets et au système métrologique signalant les poids, qui renvoient tous deux à l'univers de l'écrit, se juxtaposent les paroles des donneurs (présents entre autres dans le « je » de

l'énonciateur-donateur) que la liste capture, archive, matérialise, et qu'elle réorganise sous la forme d'unités phrastiques synthétiques et signifiantes (Goody 1977). On pourrait voir dans les figures 5 et 6 un autre bricolage polylogique. Dans sa version performative, l'œuvre est axée sur la « démaîtrise ¹⁸ » du corps en exercice (et qui est parfois en co-présence avec un public) ; plus précisément, dans ce cas, sur le masque qui fait sens au regard d'une longue mémoire culturelle des figures de médiateurs et de passeurs et d'une esthétique de type carnavalesque où l'artiste littéralement perd la face. La performance s'apparente à un rituel : consistant à porter sur soi des objets sacrés et inaliénables, elle est une oralité incorporée qui emprunte et réinvente les techniques du corps et certains rites coutumiers (déguisements de carnaval, processions). Elle est aussi un art du corps, qui relève de l'ornementation (temporaire et partielle) et de la sculpture corporelle (Mauss 1967) où le corps est déformé par le poids ajouté comme dans les œuvres *70 objets emportés avec moi* (2011) ou *Le Manteau* (2012). L'addition progressive d'objets au visage, agissant comme une hyperbole de la parure, entraîne également une abolition des frontières anthropologiques entre l'animé/l'inanimé, l'humain/le matériel, le féminin/le masculin, le visible/l'invisible. On est bien ici dans la mutation, la monstration, l'inclassable, bref, dans l'hybride. Or, ces logiques appartiennent, selon nous, à des régimes de l'oralité en ce qu'elles empruntent et recomposent des pratiques rituelles qui sont extérieures à l'empire de l'écrit (qui classe, organise, délimite le réel). Le corps en performance, qui se manifeste rituellement, gestuellement et/ou oralement, est un corps parlant ; il se libère, momentanément, de ses tuteurs littératiens. Toutefois, sur la photographie (fig. 7) reproduisant une salle de l'exposition *La Réserve* de de Groot à la Z20 Galleria | Sara Zanin (Rome, Italie, 2013 ¹⁹), l'image du masque fonctionne avec l'installation qu'est la boîte recelant les objets. Notons tout d'abord que le cube tout comme le masque sont eux aussi des objets (nouvellement créés) : ce sont des objets-monde, renfermant virtuellement tous les matériaux du stock et de l'inventaire, à l'instar de la liste, qui contient du pluriel sous la forme de l'unicité. Contrairement à cette dernière, qui matérialise et répertorie, selon un classement littératiens, les paroles données, le cube transparent surdétermine la matérialité des choses. Si la liste est le dispositif mémoriel qui garde la marque de l'événement du don et qui relègue l'objet au second plan, le cube de plexiglas aux angles droits – la forme carrée n'existe pas dans la nature, elle est un fait de culture graphique – est le lieu et l'outil du rangement des objets embarrassants. Cette structuration géographique les inscrit dans un espace de « rationalité graphique » (Privat 2010), bridé par des limitations métrologiques : l'artiste s'inflige comme contrainte de faire entrer les objets dans des espaces particuliers propres au transport comme la valise et la cabine d'un avion, ce qui modélise leur poids et leur taille. L'installation, qui conjoint photographie et cube, associe le corps performatif en mouvement, en transformation, en ensauvagement aux objets figés et *encubés*, d'où le corps a disparu, mais dont la trace et « l'esprit » sont toujours présents ²⁰. Il y a donc une coexistence de deux manières d'ordonner les objets : le corps-artiste, qui réinvente des techniques traditionnelles de portage, de pesage, de masquage et qui génère des lignes courbes (le corps arqué, la tête penchée), et le cube qui impose la domestication d'une pe(n)sée sauvage et le primat de la ligne droite. On le voit, la pratique artistique de de Groot suscite des effets polylogiques en ce qu'elle combine des traits définitoires de la littératie (l'inventaire écrit, la chronologie, la liste, la droite ligne) et de l'oralité (le don énonciatif comme mode anthropologique

de communication, la performance, la corporalité, etc.), qui habituellement s'opposent, mais qui, ici, s'entrecroisent, s'hybrident et se dialogisent ²¹.

- 23 On peut également se demander quel est l'ordre de la liste, quel est son système catégoriel. Si l'œuvre présente « un dispositif spatial [et visuel] de triage de l'information » (Goody 1977), force est de constater qu'il n'y a pas de continuité croissante ou décroissante dans les poids mentionnés ni de classement en fonction des sexes et des âges des donateurs, ni de véritables descriptions matérielles de l'objet, ni de thématiques précises. Cette liste est dysfonctionnelle d'un point de vue des processus cognitifs et formels propres à ce type de technique graphique qui permet le rangement et l'ordonnement. En revanche, elle est hyper-fonctionnelle à trois égards. Tout d'abord, du point de vue de la narration : en effet, chaque ligne de la liste est minimalement une phrase qui forme un micro-récit impliquant des temps, des lieux et des personnes particuliers. Les énoncés actualisent l'idée que « la chose comme chose donnée, le donné du don n'arrive, s'il arrive, que dans le récit » (Derrida 1991). L'œuvre de Raphaëlle de Groot explore la puissance évocatrice et narrative du don, compris comme un récit, et nous rappelle qu'on n'échange jamais que des signes (Bazin, 1997). Ensuite, du point de vue de la réciprocité rituelle : cette énumération fait écho à d'autres formes de listes de dons ritualisés (pensons à celles des cadeaux de mariage ou des dons funéraires) où l'inscription est une manière de savoir qui a donné quoi pour ensuite pouvoir redonner ²². Toutefois, si elle investit cet imaginaire de l'écriture ritualisée du don, l'œuvre de grootienne le déconstruit : ici, pas de nom, pas de cadeau, pas d'adresse de retour, mais plutôt des poids réels et des énoncés que seule l'artiste peut associer à une personne. Or, comme le rappelle Walter Ong, le propre de l'écriture est « d'assimiler les "mots" à des choses, car nous voyons les mots écrits comme des traces visibles destinées à ceux qui les déchiffrent [...] Les mots écrits sont des résidus. La tradition orale ne possède aucun résidu ou dépôt semblable. » (Ong 2014). Certes, la visée identifiante et classificatoire de la culture de l'écrit répond à un impératif de conservation et de mémorisation, explicitement assumé par la liste de ces « restes de vie » qui sont tout à la fois restes matériels et restes écrits. Mais si l'écriture objective les témoignages, l'organisation anonyme des dons et donateurs assure un effet d'écart entre les mots écrits et les choses, une sorte de mise à distance qui correspond à une forme d'oralité *seconde* structurée et recomposée par l'écrit (Ong 2014 ; Zumthor 2008). Cet anonymat, qui est une perte de précision, est surtout une plus-value en termes d'imagination et de pouvoir de fictionnalisation, puisque les liens associatifs entre les objets et les mots sont désormais entre les mains du spectateur qui peut à sa guise les deviner et les réagencer : ce dernier est, en somme, invité à faire des bricolages. Enfin, du point de la mise en abyme : on y repère tous les traits et pratiques culturels constitutifs de l'œuvre. Dans la liste de dons se trouvent (fig. 10) :

1. des cadeaux : « Cadeaux. Je ne me rappelle plus de qui ni pourquoi » ; « M'a été offert pour mon anniversaire par mon tout premier flirt en deuxième année primaire, un garçon nommé Dalyce » ; « De la part d'un petit ami. Pour Noël il m'a acheté des boucles d'oreilles et un collier avec deux cœurs achetés ensemble. » ; « Je l'ai reçu de meilleure amie de troisième année à qui je n'ai pas parlé depuis quatre ans » ; « Ma grand-mère Peggy me l'a donnée. Elle est brisée et je n'y suis plus aussi attachée que lorsque j'étais enfant » ; « Gadget de cuisine reçu en cadeau de ma mère. Je ne l'ai jamais utilisé ».
2. une logique de l'accumulation et de la collection : « C'est dérangent de voir combien il accumule de choses pour lui. » ; « Cadeau d'une amie (fabriqué par elle). Ramassait la

poussière sur une tablette »²³ ; « Sélection de lapins. Le temps est venu d'élaguer la collection ».

3. le corps en « démaîtrise » (De Groot 2015a) : « J'ai pressé cette balle pendant six ans pour prévenir l'arthrite. J'en ai une autre. ».
4. le déguisement : « Trop fille pour moi » ; « Poupée Ken en travesti. Je voulais m'en débarrasser mais je n'ai pas été capable de la jeter ou de la donner pour être vendue à 50 sous ».
5. le bricolage : « Fabriqué par ma mère mais ce n'était pas vraiment mon genre d'objets » ; « Fabriqué pour moi lors d'un camp d'été. Il y a une bille pour chaque ami. » ; « Pièce d'un des premiers outils que je me suis acheté : j'ai tendance à m'attacher aux outils ».
6. les (poly)valences de l'objet : « Je n'ai pas la même connexion » ; « trop affreux et endommagé pour le donner à œuvre caritative, mais trop précieux le jeter aux vidanges ».
7. l'art et les outils de l'artiste : « Achetés au Dollarama. Je les utilise pour l'art. J'en ai beaucoup. »²⁴ ; « Prenait d'excellentes photos ».

- ²⁴ La liste n'est donc pas un classement rationalisé en fonction de règles littéraires (alphabétiques, numérotatives, etc.) ; elle organise plutôt l'autoréflexivité de l'œuvre : elle est un « méta-objet » (Hamon 2015). L'inventaire de la trajectoire de vie des objets crée un effet de specularité qui signale le matériau (dons), l'outillage (photographie), la méthode (collecter, accumuler, bricoler, assembler) et enfin la performance (déguisement, corps en « démaîtrise ») ; il englobe tous les aspects de l'œuvre. Offrant un archivage du monde, une manière d'ordonner le réel, un enregistrement des existences, ces procédés graphiques que sont la liste, le tableau, le catalogue interrogent et ventilent dans le corps de l'œuvre les logiques inventoriales de la culture écrite, les pratiques catalogiques de la culture muséale et patrimoniale et, aussi parfois, les modalités langagières, corporelles, artistiques d'une culture de l'oralité recomposée.
- ²⁵ L'ethnocritique pense le système culturel de l'objet d'art. S'appliquant au dépliage des relations sémantiques et observant l'hétérogénéité des univers symboliques, elle permet de saisir dans le travail de Raphaëlle de Groot les multiples reconfigurations esthétiques et actualisations signifiantes des logiques du don. Déplaçant l'horizon du vaste répertoire de signes que constitue sa culture, l'œuvre est informée par une hybridité culturelle que matérialise le bricolage des objets donnés, leur changement de valeur d'usage, la coprésence des techniques du corps et des technologies de l'écrit. Cette coalescence d'une raison graphique et d'une raison artistique dynamise la *pensée sauvage* et les créances propres à la cosmologie de l'œuvre. Allant de la quête des dons à l'abandon du corps, l'échange y est un *fait artistique total*. L'œuvre est alors un étoilement de donations qui trament une communauté symbolique d'objets et de sujets hétérogènes.

BIBLIOGRAPHIE

Abensour, D. 2011 « La Collecte, la collection et la collectionneuse », *Esse* 71 : 20-27.

- Bakhtine, M. 1984 [1979] *Esthétique de la création verbale*. Paris : Gallimard.
- Barthes, R. 1985 « Sémantique de l'objet », *L'Aventure sémiologique*. Paris : Seuil : 249-260.
- Bazin, J. 2002 « N'importe quoi », in M.-O. Gonseth, J. Hainard & R. Khaer dir. *Le Musée cannibale*. Neuchâtel : Musée d'ethnographie : 273-287.
- 1997 « La Chose donnée », *Critique* 596-597 : 7-24.
- Bazin J. & A. Bensa 1994 « Les Objets et les choses : des objets à "la chose" », *Genèse* 17 : 4-7.
- Bonnot, T. 2002 *La Vie des objets*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'Homme, *Ethnologie de la France*.
- Cnockaert, V., Privat, J.-M. & M. Scarpa 2011 « Présentation : Émergence et situation de l'ethnocritique », pp. 1-8, in V. Cnockaert, J.-M. Privat & Scarpa, M. dir. *L'Ethnocritique de la littérature*. Québec : Presses de l'université du Québec, *Approches de l'imaginaire* : 1-8.
- Cuisenier, J. 1989 « Le Champ ethnographique et le résistant projet d'une anthropologie de l'art », *L'Année sociologique* 39 : 15-58.
- 1978 « Pour une anthropologie de l'art », *Ethnologie française* 2-3 : 103-106.
- Dassié, V. 2010 *Objets d'affection. Une ethnologie de l'intime*. Paris : Éditions du CTHS, *Le regard de l'ethnologue*.
- Delmotte-Halter, A. 2013 « Duras, *Les Mains négatives* : pour une ethnocritique du film », in J. Cléder dir. *Marguerite Duras, le cinéma*. Caen : Lettres Modernes Minard, *Études cinématographiques*, vol. 73.
- Derrida, J. 1991 *Donner le temps 1. La fausse monnaie*. Paris : Galilée.
- Fabre, D. & C. Fabre-Vassas 1992 « L'Ethnologie du symbolique en France : situation et perspectives », in I. Chiva & Jeggle, U. dir. *Ethnologies en miroir. La France et les pays de langue allemande*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, *Ethnologie de la France. Regards sur l'Europe*.
- Gell, A. 2009 [1998] *L'Art et ses agents. Une théorie anthropologique*. Paris : Les Presses du réel.
- Godelier, M. 1996 *L'Énigme du don*. Paris : Fayard, *Champs. Essais*.
- Goody J. 2007 *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*. Paris : La Dispute.
- 1977 *La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage*. Paris : Minuit, *Le Sens commun*.
- Groot (de) R. 2015a, « Démarche », [En ligne], URL : <http://www.raphaelledegroot.net/demarche.php>. Consulté le 26 mars 2016.
- 2015b, « Travaux », [En ligne], URL : http://www.raphaelledegroot.net/dett_travaux.php?id_a=2&id_p=42. Consulté le 26 mars 2016.
- 2011, Communiqué pour l'appel à la collecte de dons, au 3e impérial. Granby : Centre d'essai en art actuel, septembre 2011 à mars 2012, [En ligne], URL : <http://www.3e-imperial.org/artistes/raphaelle-de-groot-0>. Consulté le 26 mars 2016.
- 2009, *Le Poids des objets/The Burden of Objects*, Le Lieu, Centre en art actuel, Québec : communiqué de presse, 4 novembre.
- [s. d.] « Le Poids des objets. Origine du projet », document de travail de l'artiste.
- Guay, J.-P. 2010 « S'encombrer des autres. Raphaëlle de Groot, *Le Poids des objets/The Burden of Objects* », *Inter* 106 : 93-94.

- Hamon, P. 2015 « Mettre en listes », *Puisque réalisme il y a*. Genève : Éditions La Baconnière.
- Jamin, J. 2004 « Éditorial. "La règle de la boîte de conserve" », *L'Homme* 170 : 7-10. [En ligne], mis en ligne le 17 octobre 2008, URL : <http://lhomme.revues.org/261>. Consulté le 26 mars 2016.
- Kopytoff, I. 2006 [1986] « La Biographie culturelle des choses », *Journal des africanistes* : 76 : 217-248.
- Lageira J. & A. Lontrade 2015 *Esthétique du don. De Marcel Mauss aux arts contemporains. Figures de l'art. Revue d'études esthétiques* 28. Pau : Presses de l'université de Pau et des pays de l'Adour.
- Landry P. & J. Lamoureux & J. Roca 2004 « Nous venons en paix... » *Histoires des Amériques*. Montréal : Musée d'art contemporain de Montréal.
- Le Menestrel, S. 1996, « La Collecte de l'objet contemporain. Un défi posé au Musée de la Civilisation à Québec », *Ethnologie française* : 26-1 : 74-91.
- Lévi-Strauss, C. 1989 « La Voie des masques », *Des symboles et de leurs doubles* : Paris : Plon : 187-200.
- 1962 *La Pensée sauvage*. Paris : Plon (« Agora »).
- Loiselle, G. 2010 « Le Dos large », *ETC* 90 : 62-63.
- Mauss, M. 2010 [1950] « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », *Sociologie et anthropologie*. Paris : PUF, *Quadrige/Grands Textes* : 145-279.
- 1967 [1926], « Esthétique », *Manuel d'ethnographie*. Paris : Éditions sociales, *Petite Bibliothèque Payot*. [En ligne], mis en ligne le 8 février 2010. URL : http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/manuel_ethnographie/manuel_ethnographie.pdf. Consulté le 15 octobre 2015.
- Miller, D. 1998 « Why Some Things Matter », in D. Miller dir. *Material Cultures. Why Some Things Matter*. Chicago : University of Chicago Press : 3-21.
- Morphy, H. & M. Perkins 2006 « The Anthropology of Art : Reflection on its History and Contemporary Practice », in H. Morphy & Perkins, M. dir. *The Anthropology of Art : A Reader*. Malden, Oxford, Victoria : Blackwell Publishing : 1-32.
- Ong, W. 2014 [1982] *Oralité et écriture (La technologie de la parole)*, trad. fr. Paris : Les Belles Lettres.
- Pomian, K. 1987 *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e-XVIII^e siècle*. Paris : NRF-Gallimard, *Bibliothèque des Histoires*.
- Privat, J.-M. 2014 « Présentation » in J. Goody *Mythe, rite et oralité*. Nancy : PUN-Éditions universitaires de Lorraine, *EthnocritiqueS* : I-XVIII.
- 2010 « Un bain de littérature. À l'école de la piscine », *ethnographiques.org*, n° 20 [En ligne] : www.ethnographiques.org/2010/Privat. Consulté le 26 mars 2016.
- 2009 « La Raison graphique à l'œuvre », *Les Actes de lecture* 108 : 45-54.
- 2007 « Présentation », in J. Goody *Pouvoirs et savoirs de l'écrit*, Paris : La Dispute : 9-15.
- Spoerri, D. 1990 [1962] *Topographie anecdotée du hasard*. Paris : Éditions du Centre Pompidou.
- Verdier Y. 1979 *Façons de dire, façons de faire. La laveuse, la couturière, la cuisinière*. Paris : Gallimard-NRF, *Bibliothèque des sciences humaines*.
- Warnier, J.-P. 2009 « Les technologies du sujet », *Techniques & Culture* 52-53 : 148-167. [En ligne], mis en ligne le 29 juillet 2010. URL : <http://tc.revues.org/4853>. Consulté le 26 mars 2016.

Weiner, A. B. 1992 *Inalienable Possessions : The paradox of keeping-while-giving*. Berkeley : University of California Press.

— 1988, « La Richesse inaliénable », *Revue du MAUSS* 2 : 126-160.

Zumthor, P. 2008, « Oralité », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* 12 : 169-202.

Sites internet

Site de l'ethnocritique : www.ethnocritique.com

Site de l'artiste : www.raphaelledegroot.net/index.php

Site des archives photographiques de l'exposition « La Réserve » de R. de Groot, du 22 mai au 12 juillet 2013 : <http://www.z2ogalleria.it/exhibitions/la-reserve-raphaëlle-de-groot/>

Site de l'exposition « La Beauté du geste. 50 ans de dons » du Musée d'art contemporain de Montréal : <http://www.macm.org/expositions/la-beaute-du-geste-50-ans-de-dons-au-musee-dart-contemporain-de-montreal/>

NOTES

1. Nous adoptons ici la définition large de l'oralité de Jack Goody et Jean-Marie Privat : ainsi, pour nous, « l'oralité ne se réduit pas à l'oral mais constitue un fait discursif total et plurisémiotique » (Privat 2014). Par exemple, une minute de silence est une oralité comprise comme rite.

2. Pour plus d'informations sur l'ethnocritique, on se reportera au site internet : www.ethnocritique.com. L'ethnocritique a consacré, lors de Journées d'étude qui ont eu lieu à l'université de Lorraine (2-3 juin 2014), une séance à une étude ethnocritique de l'exposition « Phares » (2014-2016) du musée Pompidou (Metz).

3. Les publications sur le sujet sont nombreuses. Voir Morphy & Perkins 2006 ; Cuisenier 1989.

4. Ses travaux ont jusqu'ici porté sur les formes instituées du patrimoine culturel de type littéraire (Hugo, Balzac, Flaubert, Zola, Cixous, Koltès, Desportes, Carrère, etc.), cinématographique (Duras), artistique (Miro, Hantaï, de Groot).

5. Dans leur introduction, Morphy et Perkins insistent sur l'importance d'une perspective interculturelle (« cross-cultural analysis ») dans le domaine de l'anthropologie de l'art. Par ailleurs, nous adhérons à plusieurs des principes interprétatifs de l'approche anthropologique de l'art, notamment la nécessité de replacer l'œuvre dans son contexte culturel et social, d'étudier sa densité sémantique (« its semantic density »), ses effets esthétiques (« its aesthetic effect »), sa dimension historique et sa réception (Morphy & Perkins 2006). Ajoutons à cette énumération l'importance pour l'ethnocritique de prendre en compte les significances et imaginaires culturels, ce qui serait peut-être la spécificité de cette approche. En revanche, dans le cadre restreint de cet article, nous nous concentrerons plutôt sur les aspects sémantique et esthétique de l'œuvre de de Groot. Mentionnons toutefois que celle-ci appartient à un champ artistique institué (ce que l'obtention du Prix artistique Sobey en 2012 – le plus grand prix pour les jeunes artistes canadiens – signale explicitement).

6. Sur les possessions inaliénables, c'est-à-dire ces biens qui sont conservés à l'intérieur de la famille, car ils définissent l'identité de la personne et incarnent un ensemble de relations sociales, voir Weiner 1988, 1992.

7. Il y aurait beaucoup à dire à propos de ces techniques du corps (Mauss) que nous ne pouvons dans le cadre de cet article aborder. Mentionnons néanmoins que la « valeur praxique de l'artefact », c'est-à-dire le rapport de l'artiste avec l'objet, l'incorporation et la désincorporation des objets dans des conduites motrices, est essentielle dans la pratique de grootienne. Le corps

est ici un outil de transport, de portage et de pesage (Warnier 2009). De même, on peut se demander si les gestes de grootiens de porter et de transporter, qui sont des opérations techniques traditionnelles, interrogent en quelque sorte l'appauvrissement dans nos sociétés industrialisées des mouvements corporels. Il faudrait, par ailleurs, questionner plus précisément la distinction entre techniques corporelles et art performatif : les deux pratiques sont semblables à certains égards (ce sont par exemple deux formes de sociabilité), mais sont surtout différentes dans leur but (la première serait plus fonctionnelle, la seconde aurait une visée esthétique et une spectacularité). Dans tous les cas, il y a une efficacité symbolique dans ces gestes (Mauss 1967).

8. Comme l'écrit Barthes, il y a « une sorte de transitivité de l'objet : l'objet sert à l'homme à agir sur le monde, à modifier le monde, à être dans le monde d'une façon active ; l'objet est une sorte de médiateur entre l'action et l'homme. » (Barthes 1985).

9. Questionnement que se pose également les musées de civilisation, notamment du Québec (Le Menestrel 1996), avec lequel Raphaëlle de Groot a collaboré. Voir D. Abensour (*op. cit.*).

10. Selon Jean Bazin, la thésaurisation, la mise en musée ou en monument, la collection, etc., incarnent « le refus du don » (1997). La collection serait donc l'envers du don, mais elle pourrait également en être la forme hyperbolique, si on suit les analyses de Weiner et de Godelier pour qui l'acte de garder est coextensif à l'acte de donner. De même, l'œuvre interroge la pratique muséographique, dans la mesure où le musée reçoit lui aussi des dons. Sur cette idée de l'œuvre comme don, on pourra consulter Lageira & Lontrade 2015. C'était d'ailleurs le sujet de l'exposition « La Beauté du geste » (du 19 juin 2014 au 7 septembre 2014) célébrant le 50^e anniversaire du Musée d'art contemporain de Montréal, qui a commémoré « le geste généreux » des donateurs (<http://www.macm.org/expositions/la-beaute-du-geste-50-ans-de-dons-au-musee-d-art-contemporain-de-montreal/>). Toutefois, on le voit, la différence avec l'œuvre de de Groot est grande, puisque, contrairement aux dons d'artefacts uniques qui fondent un musée ou une collection, ce sont ici des dons d'objets usuels qui ont eu un circuit de vie ordinaire.

11. Le don agirait pour l'œuvre de la même manière que le mythe pour le masque (mais dans une moindre mesure, car beaucoup moins complexe), c'est-à-dire qu'il est la matrice structurale à partir de laquelle s'explique et se pense le réseau de relations formelles et sémantiques de l'œuvre. Voir Cl. Lévi-Strauss (1989).

12. Notons que l'exemplaire de l'œuvre *Weighing, 6,704 kg balanced on head* disponible à la galerie Graff (Montréal) présente plutôt la liste (dont on voit ici un des premiers états) sous la forme d'un tableau où chaque parole des donateurs, inscrite sur un carton carré, forme un tableau de 7 colonnes par 5. Remarquons toutefois que l'artiste a laissé des cases vides.

13. Parfois, les témoignages apparaissent sous une forme audio, photo ou vidéo.

14. Détail de l'œuvre *Weighing, 6,704 kg balanced on head*.

15. J.-M. Privat définit la littératie, à la suite des travaux de Goody, comme « l'ensemble des praxis et représentations liées à l'écrit, depuis les conditions matérielles de sa réalisation effective (supports et outils techniques d'inscription) jusqu'aux objets intellectuels de sa production et aux habiletés cognitives et culturelles de sa réception, sans oublier les agents et institutions de sa conversation et de sa transmission. » (Privat 2007)

16. Goody écrit que la liste n'est pas en mesure de retracer « le flux du discours oral » et qu'elle « modifie la nature même de la communication orale » : « les listes diffèrent beaucoup des formes du langage parlé, parce qu'elles en disjoignent des éléments et les traitent abstraitement. » Il note également qu'elle n'est pas constituée (ou à de très rares occasions) « par des équivalents écrits de la parole, par des équivalents textuels de l'énoncé oral. » (Goody 1977).

17. Jean-Marie Privat a proposé la notion (et le terme) de *polylogie* conformément à la polysémie du mot « logos » qui renvoie tout à la parole, au discours tout autant qu'à la raison graphique (Privat 2007). Comme il l'explique, « les situations dans lesquelles il n'y a que de l'oral ou que de l'écrit dans les sociétés contemporaines sont plutôt rares. Le terme *polylogie* signifie qu'il y a à la

fois de l'oralité et de la scripturalité. Mais il ne faut pas perdre de vue qu'il y a des degrés dans l'oralité et dans l'écrit. » (2009).

18. La dimension performative de l'œuvre de de Groot est un travail sur les limites du corps, sur la « démaîtrise » comme elle le dit, sur la démesure. Faisant des acrobaties et des déambulations avec ses masques d'objets, l'artiste se met en danger et explore des états de déséquilibres et d'aveuglement qui remettent en cause la posture même de l'artiste.

19. Exposition « La Réserve » du 22 mai au 12 juillet 2013 : URL : <http://www.z2ogalleria.it/exhibitions/la-reserve-raphaelle-de-groot/>. Consulté le 22 octobre 2015.

20. Donnons un autre exemple : dans le film *La Réserve* (2012, Vidéo projection, HD, audio, 17'10"), de Groot, accoutrée d'un manteau recelant un monde d'objets, s'installe dans des étagères. De formes rectilignes, ces lieux du rangement et de l'organisation sont entièrement réinvestis par le corps et les gestes de l'artiste qui réutilise les objets (elle joue avec les jouets, lit le journal, etc.) dans l'espace même de leur chosification.

21. Cette polylogique constitutive de l'œuvre de grootienne apparaît également dans un de ses premiers projets sur l'annuaire téléphonique de Chicoutimi où l'artiste a défait l'ordre alphabétique en découpant les noms, adresses et numéros de téléphone pour les réorganiser, selon une technique du bricolage, en fonction des rues, faisant émerger alors d'un ordre figé et littérarien une communauté de voisinage et une logique de la proximité. L'œuvre souligne alors l'arbitraire et la décontextuation socio-spatiale du classement alphabétique.

22. Voir sur d'autres types de liste de dons, notamment funéraires, Goody (1977). Comme l'écrit l'anthropologue anglais, l'écriture qui permet de « se rappeler ce qu'on doit et à qui (pour pouvoir remercier et plus tard rendre) est un processus complexe. Au contraire, l'enregistrement par écrit a une forme extrêmement simplifiée et abstraite et qui est déjà par elle-même un classement. On porte le nom du donateur et ce qu'il a donné ; on ajoute éventuellement son lieu de résidence et souvent on donne à chacun un numéro d'ordre. » (Goody 1977)

23. Rappelons que de Groot a fait un projet intitulé *Collecte de poussière* (2000-2001).

24. Notons encore une fois que cette phrase pourrait renvoyer à un autre projet de de Groot, celui intitulé *L'Art d'accommoder les restes* (2008), dans lequel l'artiste demandait à des étudiants en art d'accumuler « les restes du travail artistique » : « matériaux ou matières inutilisés ou inutilisables, chutes, résidus, surplus. Ce stock est étudié dans le cadre d'un atelier à travers une série d'actions et de manipulations – faire, défaire, refaire – permettant de trier, d'inventorier et d'expérimenter le potentiel des éléments collectés. » (Abensour 2011)

RÉSUMÉS

L'examen de quelques œuvres issues du projet *Le Poids des objets* (2009-2014) de l'artiste québécoise Raphaëlle de Groot permet d'interroger la trajectoire artistique et biographique des objets embarrassants. Cette étude ethnocritique de l'œuvre d'art contemporain fait l'hypothèse que l'esthétisation du don de ces « petites choses qui ne servent plus à rien » – mais qui ont pourtant des valences hautement symboliques et affectives du fait de leur inscription dans un système de l'échange – « sémiotise » des logiques culturelles de type matériel (circulation des valeurs des objets), scriptural (collection, liste, inventaire) et oral (témoignage, échange verbal, récits de vie d'objet).

The review of some works from the project *The weight of objects* (2009-2014) of the Quebec artist Raphaëlle de Groot allows to query the artistic and biographical trajectory of embarrassing objects. This ethnocritique study of the work of contemporary art assumed that the aestheticization of the gift of those “little things that no longer serve anything” – but which nevertheless have highly symbolic and emotional valences because of their inclusion in an exchange system – “sémiotise” some cultural logic: material (circulation of objects values), scriptural (collection, list, inventory) and oral (testimony, verbal exchange, life stories of object).

INDEX

Keywords : Raphaëlle de Groot, ethnocriticism, object, gift, list, art

Mots-clés : Raphaëlle de Groot, ethnocritique, objet, don, liste, art

AUTEUR

SOPHIE MÉNARD

CREM, Université de Lorraine