

Ready-mades et fers à cheval **Ready-Mades and Horseshoes**

Thomas Golsenne

Number 113, Spring-Summer 2016

Fétiches
Fetishes

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/81848ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (print)

1923-2551 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Golsenne, T. (2016). *Ready-mades et fers à cheval* / Ready-Mades and Horseshoes. *Espace*, (113), 18–27.

Ready-mades et fers à cheval

Thomas Golsenne

Octobre 2015. Dans la galerie carrée du Centre d'art de la Villa Arson, à Nice, les quatre artistes de l'exposition qui débute¹ ont disposé des choses qu'ils n'ont visiblement pas créées : Lidwine Prolonge a amené une voiture Volvo, achetée peu de temps auparavant par petite annonce; Jean-Charles de Quillack, une très longue corde d'amarrage trouvée sur le vieux port; Ibai Hernandorena, une série de modules de présentation conçus par Jean Prouvé, trouvés sur un chantier il y a longtemps; et Julien Dubuisson, une grosse pierre ramassée dans un ruisseau. Ces choses n'ont rien de commun à part leur nature de *ready-made*. Le choix est habile de la part du commissaire de l'exposition, Mathieu Mercier.

Ready-Mades and Horseshoes

October 2015. In the square gallery of the Centre d'art de la Villa Arson, in Nice, the four artists in the new exhibition¹ have positioned objects that they obviously did not create: Lidwine Prolonge brought a Volvo car, purchased not long before through a classified ad; Jean-Charles de Quillacq, a very long mooring rope found in the old port; Ibai Hernandorena, a series of display panels designed by Jean Prouvé, found on a construction site a long time ago; and Julien Dubuisson, a large stone taken from a stream. These objects share nothing other than their ready-made nature. It was a deft choice by the exhibition curator, Mathieu Mercier.



L'Après-midi, 2015. Vue
d'exposition/Exhibition view.
Galerie Villa Arson, Nice.
Photo : Villa Arson/Jean Brasille.





Danh Vo, *Sans titre/Untitled* (*Légionnaire*), 2007. Bois, papier, coton/
Wood, paper, cotton. Photo : Avec
l'aimable permission du/Courtesy of
Fond National d'Art Contemporain.

Burkard Blümlein, *Conversations de Sèvres*,
2010-2011. Vue de l'exposition/Exhibition
view of *La scène française contemporaine*,
Sèvres, Cité de la céramique.
Photo : B. Blümlein.

Confronté à la difficulté de faire une exposition à partir de l'œuvre de quatre artistes très différents, celui-ci a trouvé leur seul point commun : l'utilisation accessoirement de ces choses déjà-faites. Et, bien sûr, Mercier n'ignore pas que dans la grande histoire du *ready-made* se trouve, à l'origine, une interrogation sur le statut de l'œuvre d'art : qui, de l'artiste qui le choisit ou de l'institution qui le montre est le plus déterminant dans la transformation d'une chose quelconque en art ? Mais je crois qu'on ferait fausse route en se focalisant ici sur les raisons supposées du commissaire de l'exposition ; ou plutôt, je pense que si l'on veut comprendre à quoi sert un *ready-made* aujourd'hui, il faut interroger les raisons des artistes eux-mêmes.

Or, de ce point de vue, la voiture, la corde, les panneaux de métal et la pierre ont une tout autre valeur. La Volvo de Prolonge est le support d'une performance et d'un récit, dans lequel elle imagine prendre un passager en auto-stop et se faire prendre en otage par lui, mettant à l'épreuve le fameux « syndrome de Stockholm »². La longue corde de de Quillack, entremêlée comme un nœud de serpent, évoque un anthropomorphisme louche résonnant avec les sculptures de l'artiste, qui sont souvent des membres de corps, parfois moulés, parfois suggérés à partir de cordes rigidifiées par de la résine³. Les panneaux de métal trouvés par Hernandorena sont à la fois un hommage à Jean Prouvé, le designer qui les a conçus, et des reliques du modernisme dans la ville contemporaine⁴. Enfin, la pierre de Dubuisson, la chose la plus opaque, la plus informe, est une partie de sa sculpture *Pavillon nocturne*, où elle est à la fois contenant et contenu d'autres sculptures. Cachant et cachée, elle joue du secret⁵. En somme, la voiture, la corde, les panneaux et la pierre ont, pour les quatre artistes, une valeur expressive : ces choses sont



Ibai Hernandorena, *Paysages*, 2015. Métal soudé/Welded metal, 140 x 400 x 250 cm.
Photo : Villa Arson, Nice/Jean Brasille.

Confronted with the difficulty of putting together an exhibition of the work of four very different artists, Mercier found their only point in common: the incidental use of such ready-made objects. And, of course, Mercier is aware that the origin of the ready-made's long history was a challenge to the status of the artwork: who, is more decisive in the transformation of an object, whatever it is, into art? The artist who chooses it or the institution that exhibits it? But I think we would be going down the wrong path if we focused here on the curator's supposed reasons for the exhibition; or rather, I think that if we want to understand the purpose of a ready-made today, we have to examine the artists' reasoning.

From this point of view, the car, the rope, the metal panels, and the stone have a completely other value. Prolonge's Volvo is the support for a performance and a story, in which she imagines picking up a

hitchhiker who takes her hostage, putting to the test the well-known "Stockholm syndrome."² De Quillacq's long rope, entwined and coiled like a serpent, evokes a twisted anthropomorphism that resonates with the artist's sculptures, which often include human limbs – sometimes moulded, sometimes suggested by ropes made rigid with resin.³ The metal panels Hernandorena found are both a tribute to Jean Prouvé, who designed them, and relics of modernism in the contemporary city.⁴ Finally, Dubuisson's stone, the most opaque and undefined object in the exhibition, is part of his sculpture *Pavillon nocturne*, in which it is both container and content of other sculptures. Concealing and concealed, it plays on the idea of secrecy.⁵ In short, for the artists,

chargées de fiction, de désirs, d'affects ou de mystère. C'est parce qu'elles véhiculent ces passions qu'elles « marchent », qu'elles agissent.

Il ne s'agit pas là de quatre exemples isolés. Danh Vo, l'artiste danois d'origine vietnamienne, s'est fait une spécialité de présenter, dans des vitrines ou des caisses de transport, des artefacts qui ont, à ses yeux, une valeur sentimentale ou historique, ou parfois les deux⁶. Ce ne sont rien de moins que des reliques de l'histoire personnelle et de l'histoire générale qu'il présente aux spectateurs. Or, dans la tradition chrétienne comme dans d'autres, les reliques sont loin d'être de simples restes inertes, des souvenirs : elles agissent sur ceux qui perçoivent leur présence, produisent des miracles, donnent courage et force, etc. La présentation des documents historiques et personnels que choisit Danh Vo (en les recouvrant parfois de feuilles d'or) les transforme en reliques et les dote d'une présence supplémentaire. Les vrais reliquaires, ceux du Moyen Âge chrétien ou ceux des Papous, conservés au Louvre ou au musée du quai Branly, ont perdu de leur efficacité depuis qu'ils sont exposés dans des musées. Chez Dan Vo, le processus est contraire : oubliés au fin fond de collections poussiéreuses, leur présentation, dans l'espace d'exposition, renforce la puissance qu'ils avaient perdue.

Pour bon nombre d'artistes contemporains, extraire du circuit marchand un artefact et en faire un ready-made consiste à lui conférer une force, une vitalité, une agentivité qui n'est pas aussi sensible dans le magasin ou chez soi. L'artiste allemand Burkard Blümlein s'est fait, depuis une vingtaine d'années, le spécialiste de « conversations » entre des objets qu'il trouve dans le commerce ou dans les collections des musées, ou qu'il réalise parfois lui-même⁷. La conversation n'est pas ici simplement une jolie métaphore pour parler de la composition que Blümlein organise. D'un côté, l'idée tire son origine du travail de Joseph Beuys qui appelait les installations de ses propres pièces dans des vitrines des « conversations » : l'artiste-chamane était capable de réanimer les objets comme des personnes inconscientes et, à travers eux, de « guérir » le spectateur. De l'autre côté, les choses qui entrent en « conversation », chez Blümlein, parlent effectivement de quelque chose au spectateur : du temps, des formes, de gestes, etc.

Parfois même, la magie est carrément invoquée par les artistes. Le duo Art Orienté Objet en fournit un exemple remarquable. Marion Laval-Jeantet, une des deux membres, revendique son appartenance à une famille de *mazzere* corses qui se transmettent de mère en fille un don de clairvoyance, une capacité à communiquer avec les animaux et les êtres invisibles⁸. Or Laval-Jeantet n'est pas une paysanne du bocage corse⁹, mais une scientifique, docteure en ethnopsychiatrie et en esthétique, et une artiste. Le travail d'Art Orienté Objet ne consiste pas tant à défendre la cause animale et l'écologie (même si ces préoccupations sont présentes), mais à évoquer ces puissances invisibles, ces esprits animaux qui ne sont accessibles que lorsqu'on suspend la rationalité occidentale. L'installation *La Mazzera (le lien)*. Ça pèse trois tonnes est emblématique de cette recherche. Une énorme chaîne utilisée sur les plateformes pétrolières est suspendue au plafond et tenue par un mannequin à échelle 1 à l'image de Laval-Jeantet, étendu au sol, sur un fond de ciel. La tension extrême, physique, qui résulte de cette configuration (trois tonnes de métal peuvent s'effondrer sur l'image d'un corps humain), produit un malaise certain sur le spectateur. Mais

cette tension est aussi une image psychique de la « charge » que constitue la présence d'esprits malfaisants qui ont assailli l'artiste quelque temps auparavant¹⁰. L'écart entre notre perception physique de la pesanteur et la légèreté du corps astral est indiqué par l'inversion spatiale : le ciel est sur le sol et le mannequin tire moins sur la chaîne pour qu'elle s'effondre qu'elle ne se retient à elle pour ne pas fuir de la réalité matérielle.

Bien sûr, nous avons du mal à accepter ce genre de discours. Dans l'ontologie moderne ou naturaliste, à laquelle les Européens adhèrent en majorité depuis le XVII^e siècle, les objets sont prisonniers de leur matérialité. Inertes et inanimés, ils sont manipulés ou animés par des sujets humains, de l'extérieur, pour ainsi dire, comme un ballon projeté par le pied d'un footballeur. Des objets qui communiquent avec des esprits, des objets qui parlent, des objets qui suscitent la fiction ou le désir du corps – ne faudrait-il pas prendre ces expressions seulement comme des métaphores poétiques, au même titre que lorsque les artistes prétendent que leur œuvre leur échappe ?

Cette résistance de la rationalité moderne a bien été déconstruite par Bruno Latour¹¹. Être moderne, pour le sociologue des sciences, c'est avant tout construire sa vision du monde sur une série d'oppositions : le vivant et l'inerte, le sujet et l'objet, l'humain et le non-humain, le civilisé et le sauvage, le savant et le croyant... Les modernes observent des faits, les croyants vénèrent des fétiches. Or, continue Latour, les modernes ont leurs propres fétiches. Ainsi, les colons catholiques essayant de convertir les Africains primitifs féticheurs ne sont que des individus avec des amulettes autour du cou (de la Vierge, du cœur de Jésus, etc.), qui reprochent à d'autres de porter des amulettes autour du cou.

Les savants modernes pensent découvrir des faits bruts dans la nature tandis qu'en réalité, ils utilisent des machines et élaborent des protocoles complexes sans lesquels ces « prétendus faits » ne seraient ni observables ni même possibles à découvrir. Les savants modernes font comme les féticheurs africains : ils construisent des objets qui les dépassent, la différence résidant dans le fait qu'eux, contrairement aux Africains, le déniaient. Au lieu de fétiches, il faudrait plutôt parler des faitiches : ce sont ces objets construits et qui reçoivent une autonomie telle qu'ils peuvent être considérés comme des esprits, des divinités, des faits scientifiques autonomes.

Les faits scientifiques ne sont pas vrais parce qu'ils ont été découverts, mais parce qu'ils ont été élaborés correctement dans des conditions telles que la communauté scientifique en reconnaît la validité. L'important, ici, n'est pas de savoir si les croyances sont fondées, mais si les faitiches sont bien construits ; car s'ils sont bien construits, ils accomplissent ce pour quoi on les a fabriqués : attirer les esprits, souder la communauté, faire progresser la connaissance... Nous avons besoin des faitiches pour agir et avancer, sans quoi nous serions bloqués par une connaissance qui nous isolerait de notre écosystème. Sans faitiches, « [o]n ne peut plus créer. On ne peut plus vivre¹². »

Si l'on adopte ce point de vue, il n'est plus si absurde de considérer la voiture de Prolonge, la pierre de Dubuisson, les reliques de Danh Vo ou la chaîne d'Art Orienté Objet comme des objets animés et vivants, bien que l'on sache pertinemment qu'ils ont été façonnés par

the car, the rope, the panels and the stone have an expressive value: these objects are *weighted* with fiction, desires, emotions or mystery. It is because they convey these passions that they “work,” they act.

These are not four isolated examples. Danh Vo, the Vietnam-born Danish artist, has made a specialty of presenting artefacts in display cases or transport crates, which for him have sentimental or historical value and sometimes both.⁶ These are nothing less than relics from his personal history and from history in general that he presents to viewers. In fact, in the Christian and other traditions, relics are far from being simple inert remains, souvenirs; they act on those who perceive their presence, producing miracles, providing courage and strength, and so on. By presenting his chosen historical and personal documents (sometimes covering them with gold leaf), Danh Vo transforms them into relics and endows them with an enhanced presence. The real reliquaries, those of the medieval Christians and the Papuans conserved in the Louvre and the Musée du Quai Branly, have lost their power since they have been on exhibit in museums. In Danh Vo’s work, the process is reversed: forgotten in the depths of dusty collections, when presented in the exhibition space, they regain the power that they had lost.

For many contemporary artists, extracting an artefact from the market system and making a ready-made of it consists in endowing it with strength, vitality and an agency that is not as clear in the store or at home. In the last twenty years, German artist Burkard Blümlein has become a specialist in “conversations” between the objects that he finds in retail outlets or museum collections or, sometimes, makes⁷. Here, “conversation” isn’t just a convenient metaphor to describe the composition that Blümlein organizes. On the one hand, the idea originates in the work of Joseph Beuys, who called installations of his own pieces in display cases “conversations”: the artist-shaman was able to bring objects back to life as if they were unconscious people and, through them, to “cure” the viewer. On the other hand, the things that come into “conversation” in Blümlein’s work actually speak to the viewer about something: time, shapes, gestures and so on.

Sometimes, artists clearly invoke the magic. The duo Art Orienté Objet offers a remarkable example. Marion Laval-Jeantet, one member of the duo, claims to belong to a family of Corsican *mazzere* who transmit from mother to daughter the gift of clairvoyance, a capacity to communicate with animals and invisible beings.⁸ In fact, Laval-Jeantet is not a peasant from the Corsican woods⁹ but a scientist – with a doctorate in ethnopsychiatry and aesthetics – and an artist. The work of Art Orienté Objet consists not so much in promoting the cause of animals and ecology (even though these concerns are present) but of evoking the invisible powers, animal spirits, which are accessible only when we suspend our Western rationality. The installation *La Mazzera (le lien)*. *Ça pèse trois tonnes* is emblematic of this research. A gigantic chain, the type used on oil rigs, is suspended from the ceiling; holding on to it is a life-size mannequin in the image of Laval-Jeantet, lying on the floor onto which a background of sky has been painted. The extreme physical tension that results from this configuration (three tons of metal may collapse onto the image of a human body) makes the viewer feel somewhat uncomfortable. But this tension is also a mental image of the “weight” composed of the presence of harmful spirits that assaulted the artist some time before.¹⁰ The spatial inversion indicates the gap between our physical perception of weight

and the lightness of the astral body: the sky is on the floor, and the mannequin is pulling less on the chain to drag it down than holding on to it so that it does not float away from material reality.

Of course, we find it difficult to accept this type of discourse. In modern or naturalist ontology, to which Europeans have subscribed since the seventeenth century, objects are imprisoned by their materiality. Inert and inanimate, human subjects manipulate or animate them from the outside, so to speak, like the foot of a soccer player kicking a ball. Objects that communicate with spirits, that talk, kindle fiction or the body’s desire – should we not take these expressions simply as poetic metaphors, in the same way as when artists claim that their work has escaped them?

Bruno Latour has thoroughly deconstructed this resistance of modern rationality.¹¹ Being modern, for the sociologist of science, is above all to build one’s vision of the world on a series of oppositions: the living and the inert, the subject and the object, the human and the non-human, the civilized and the wild, the knowing and the believing... Moderns observe facts; believers venerate fetishes. Yet, Latour continues, moderns have their own fetishes. For instance, Catholic settlers who try to convert “primitive” African fetishists are simply individuals with amulets around their necks (of the Virgin, of Jesus’ heart, and so on), chastising others for wearing amulets around their necks.

Modern scholars think that they have discovered raw facts in nature whereas in reality, they use machines and formulate complex protocols without which these “claimed facts” would be neither observable nor even possible to discover. Modern scholars are like African fetishists: they build objects that surpass them, the difference residing in the fact that they, unlike the Africans, deny it. Instead of fetishes, perhaps we should speak of “factishes:” constructed objects that have such autonomy that they can be considered spirits, divinities, independent scientific facts.

Scientific facts are not true because they have been discovered, but because they have been formulated correctly under conditions through which the scientific community recognizes their validity. The important thing, here, is not whether the beliefs have a foundation, but whether the factishes have been well constructed, for if they have been well constructed, they accomplish what they were built to do: attract spirits, bring the community together, advance knowledge... We need factishes to act and progress; without them we would be blocked by a knowledge that would isolate us from our ecosystem. Without factishes, “we can no longer create. We can no longer live.”¹²

If we adopt this point of view, it is no longer so absurd to consider Prolonge’s car, Dubuisson’s stone, Danh Vo’s relics or Art Orienté Objet’s chain to be animate and living objects, even though we know perfectly well that they have been shaped by machines, geology or humans. It is because they are well *shown* that they “work.” This reasoning is reminiscent of the analyses that French psychoanalyst Octave Mannoni noted in his famous essay “Je sais bien, mais quand même,”¹³ written to annotate Freud’s text on fetishism. Mannoni observes, in Aboriginal rituals, in Casanova’s text and in everyday life, the same double and contradictory reaction to an unexpected



Art Orienté Objet, La Mazzera (Le lien). Ça pèse trois tonnes, 2010. Vue de l'installation au/Installation view at the Magasin-Centre national d'Art Contemporain (Grenoble), dessin au pastel, cire anatomique habillée, plumes, chaîne, miroir, audio/Pastel drawing, dressed wax body, feathers, chain, mirror and sound. Photo : Blaise Adilon. Avec l'aimable permission des artistes/Courtesy of the artists.

des machines, des humains ou la géologie. C'est parce qu'ils sont bien montrés qu'ils « marchent ». Ce raisonnement rappelle les analyses qu'Octave Mannoni a recueillies dans son fameux article « Je sais bien, mais quand même ¹³ ». Écrit pour commenter un texte de Freud sur le fétichisme, le psychanalyste français observe, dans des rituels amérindiens, dans un texte de Casanova ou dans la vie de tous les jours, la même double et contradictoire réaction face à une situation imprévue : dans l'exemple Hopi qu'il donne, le jeune initié, autrefois effrayé par les esprits Kachinas, découvre pendant l'initiation que ce sont ses propres parents qui endossent les masques effrayants, à l'instar d'un enfant qui aurait découvert son père sous le costume du père Noël. Mais il croit tout de même que les Kachinas existent.

Le Hopi, explique Mannoni, ne dénie pas la réalité par stupidité primitive ou par névrose fétichiste. Il y voit son intérêt. C'est qu'il existe un avantage à croire que les Kachinas ne sont pas qu'une mise en scène des adultes parce que cette croyance participe au plaisir d'être reconnu comme membre du groupe des initiés. On peut d'ailleurs être moderne et partager ce genre de croyance, comme en témoigne cette histoire, rapportée cette fois par le physicien Niels Bohr en 1927 : un jour, il s'aperçoit qu'un de ses voisins a fixé un fer à cheval sur la porte de sa maison. Il le croise et lui demande : « Mais vous êtes vraiment superstitieux ? Vous croyez honnêtement que le fer à cheval va vous porter chance ? » Et le voisin de répondre : « Bien sûr que non ; mais on dit que ça marche même si vous n'y croyez pas ¹⁴ ». Voilà donc un autre cas d'une croyance mêlée de savoir, d'une croyance en dépit du savoir ou plutôt d'une croyance renforcée par le savoir.

Les ready-mades, produits par les artistes contemporains, sont des fers à cheval, des fétiches artistiques. Dans le monde d'où ils proviennent (le magasin de voitures, les rues de la ville, la rivière,

situation: in the Hopi example that he gives, the young initiate, once frightened of Kachinas spirits, discovers during the initiation that they are his own parents wearing scary masks, like a child discovering his/her father in the Santa Claus costume. Yet, he still believes that Kachinas exists.

The Hopi, Mannoni explains, do not deny reality through primitive stupidity or fetishist neurosis. This is where his interest lies: there is an advantage in believing that Kachinas are not simply staged by adults because this belief is part of the pleasure of being recognized as a member of the group of initiates. One can in fact be modern and share this type of belief, as physicist Niels Bohr reported in 1927: one day, he noticed that a neighbour had nailed a horseshoe to the door of his house. When they ran into each other, Bohr asked him, "But are you really superstitious? Do you honestly believe the horseshoe will bring you luck?" And the neighbour answered, "Of course not, but they say it works even if you don't believe."¹⁴ So, this is another case of a belief mixed with knowledge, of a belief in spite of knowledge – or, rather, a belief reinforced by knowledge.

Ready-mades that contemporary artists produce are horseshoes – artistic factishes. In the world from which they come (the car dealership, city streets, the river, the supermarkets, the gas station), they are used as simple inert objects. Transplanted into the art world, they acquire another mode of existence; they become, as Tim Ingold says, "things" – that is, "a 'going on' – or better, a place where several goings on become entwined,"¹⁵ manifestations of life.

All of the researchers cited are interested, in their own way, in the relations between humans and non-humans, and they try to go beyond the strict modern dichotomy and understand these relations other than as a simple instrumental relationship: let us no longer set in opposition subjects and the objects that they use, but human and non-humans, agents and patients. In parallel, contemporary artists use things extracted from their daily environment and insert them in the art world to extract their expressive values, their fictional virtualities, their capacities to communicate among themselves, with invisible beings, with the artists themselves and with viewers.

No doubt, for the past two decades artists have been very attentive to new research in anthropology – this can be observed largely in art criticism articles, exhibitions and colloquiums.¹⁶ But it would be a mistake to reduce their creative process to the influence of researchers on their inspiration. It is also possible that the thought of these

researchers has been influenced by their visits to contemporary art spaces. But this is not what is important: what is the changed role that the artist gives to this connection between art and contemporary anthropology. Artists are no longer soldiers of the avant-garde, who announce the future of society, nor are they critics of society, the market and the institution: they construct their work like scholars: their studio and the exhibition space are their laboratories, and they observe other ways of life, other possible ways of thinking, than those to which modernity has accustomed us.

Translated by Käthe Roth

1. Julien Dubuisson, Ibai Hernandezena, Lidwine Prolonge and Jean-Charles de Quillacq, *L'Après-midi*; curator, Mathieu Mercier. Villa Arson, Centre National d'Art Contemporain, Nice, October 4 to December 28, 2015.
2. *Le Syndrome de Volvo*, accessed February 22, 2016, <http://www.lidwineprolonge.com/work/cycles/systemes/>.
3. The idea that these body-objects are "fetishes" is omnipresent in the essays collected in Jean-Charles de Quillacq, *Mes mains dans tes chaussures* (Nice: Villa Arson, 2015).
4. Emily Butler, "Château de cartes," in Ibai Hernandezena, *Rien n'est oublié* (Nice: Villa Arson, 2015), 34–47.
5. Julien Dubuisson, *Pavillon nocturne* (Nice: Villa Arson, 2015).
6. Danh Vo, *Go Mo Ni Ma Da*, Paris, Musée d'Art Moderne/ARC, May 24 to August 10, 2013 (Paris: Delecta, 2013; Patricia Falguières, "Sans titre (corpus)," in *Slip of the Tongue*, curators Danh Vo and Caroline Bourgeois, Venice, Punta della dogana, April 12 to December 31, 2015 (Venice: Marsilio/ Palazzo Grassi, 2015).
7. Burkard Blümlein, *Gespräche im Museum und anderswo. Conversations au musée et ailleurs* (Frankfurt: Gutleut, 2014).
8. Chloé Pirson, *Art Orienté Objet. Marion Laval-Jeantet & Benoît Mangin* (Paris: Musée de la chasse et de la nature, 2013), 92–93.
9. Jeanne Favret-Saada, *Les Mots, la mort, les sorts* (Paris: Gallimard, 1977).
10. Author's interview with the artist, May 13, 2015.
11. Among his many essays on the issue, I will cite only Latour's *On the Modern Cult of the Factish Gods*, trans. Heather MacLean and Cathy Porter (Durham, NC: Duke University Press, 2009).
12. *Ibid.*, 28.
13. Octave Mannoni, "Je sais bien, mais quand même...", in *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène* (Paris, Ed. du Seuil, 1969), 9–33.
14. Story taken from Hartmut Böhme, *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne* (Hamburg: Rowohlt, 2006), 13–15.
15. Tim Ingold, "The Textility of Making," *Cambridge Journal of Economics* 34 (2010): 96.
16. From Hal Foster, "The Artist as Ethnographer?" in *The Return of the Real: The Avant-garde at the End of the Century* (Cambridge: MIT Press, 1996), 171–204.

Thomas Golsenne holds a doctorate in art history; he is a former *pensionnaire* at the French Academy in Rome and currently teaches visual art history at Villa Arson (École Nationale Supérieure d'Art), Nice. He has published various essays on ornamentation in the Renaissance and in contemporary art, on the anthropology of images, on Western forms of animism and on art theory. He has organized two exhibitions, including *Bricologie. La souris et le perroquet* (with Burkard Blümlein and Sarah Tritz) on contemporary artists' techniques (Centre National d'Art Contemporain de la Villa Arson, 2015) and coordinated a number of colloquiums. Currently, he is director of the Unité de Recherche Bricologie at Villa Arson. He recently published *Pascal Pinaud. Serial Painter* (Geneva, 2014), and his monograph on Carlo Crivelli will be published in 2016.

les supermarchés, la station pétrolière), ils sont utilisés comme de simples objets inertes. Transplantés dans le monde de l'art, ils acquièrent un autre mode d'existence; ils deviennent, comme le dit Tim Ingold, des « choses », c'est-à-dire des « processus en cours, voire un lieu où plusieurs processus s'entremêlent¹⁵ », des manifestations de la vie.

Tous les chercheurs cités s'intéressent, à leur façon, aux relations entre les humains et les non-humains, et ils cherchent à dépasser la stricte dichotomie moderne ou à comprendre ces relations autrement que comme un simple rapport instrumental : n'opposons plus les sujets et les objets qu'ils utilisent, mais des personnes humaines et non humaines, des agents et des patients. Parallèlement, les artistes contemporains utilisent des choses extraites de leur environnement quotidien et les insèrent dans le monde de l'art pour en extraire les valeurs expressives, les virtualités fictionnelles, les capacités à communiquer entre eux, avec les êtres invisibles, avec les artistes eux-mêmes ou avec les spectateurs.

Or, sans doute, les artistes sont-ils très attentifs, depuis deux décennies, aux nouvelles recherches en anthropologie – le constat en est largement fait à travers des articles de critiques d'art, des expositions et des colloques¹⁶. Mais on aurait tort de réduire leur démarche à l'influence des chercheurs sur leur inspiration. Il est possible d'ailleurs que ce soit la fréquentation des lieux d'art contemporain par ces chercheurs qui aient influencé leur pensée. Mais l'important n'est pas là : il réside dans le changement de rôle que donne à l'artiste ce lien entre l'art et l'anthropologie contemporains. L'artiste n'est plus le soldat de l'avant-garde, qui annonce la société future, ni le critique de la société, du marché et de l'institution : il construit son œuvre comme un savant, son atelier et le lieu d'exposition sont ses laboratoires, et il observe d'autres modes de vie, d'autres façons possibles de penser, que ceux auxquels la modernité nous a habitués.

1. L'Après-midi, Julien Dubuisson, Ibai Hernandorena, Lidwine Prolonge, Jean-Charles de Quillacq, commissariat Mathieu Mercier, Nice, Villa Arson, Centre National d'Art Contemporain, 4 octobre – 28 décembre 2015.
2. Le Syndrome de Volvo : <http://www.lidwineprolonge.com/work/cycles/systemes/>, consulté le 22 février 2016.
3. L'idée que ces objets-corps sont des « fétiches » est omniprésente dans les textes réunis dans Jean-Charles de Quillacq. Mes mains dans tes chaussures, Nice, Villa Arson, 2015.
4. Emily Butler, « Château de cartes », dans Ibai Hernandorena. Rien n'est oublié, Nice, Villa Arson, 2015, p. 34-47.
5. Julien Dubuisson. Pavillon nocturne, Nice, Villa Arson, 2015.
6. Danh Vo. Go Mo Ni Ma Da, Paris, Musée d'Art Moderne/ARC, 24 mai – 10 août 2013, Paris, Delecta, 2013 ; et Patricia Falguières, « Sans titre (corpus) », in *Slip of the Tongue*, commissariat Danh Vo et Caroline Bourgeois, Venise, Punta della dogana, 12 avril – 31 décembre 2015, Venise, Marsilio/ Palazzo Grassi, 2015, non paginé.
7. Burkard Blümlein. Gespräche im Museum und anderswo. Conversations au musée et ailleurs, Francfort, Gutleut, 2014, 288 p.
8. Chloé Pirson, Art Orienté Objet. Marion Laval-Jeantet & Benoît Mangin, Paris, Musée de la chasse et de la nature, 2013, p. 92-93.
9. Jeanne Favret-Saada, Les Mots, la mort, les sorts, Paris, Gallimard, 1977, 332 p.
10. Entretien de l'auteur avec l'artiste, 13 mai 2015.
11. Parmi ses nombreux essais sur la question, je citerai seulement *Sur le culte moderne des dieux fétiches*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond / La découverte, 2009.
12. *Ibid.*, p. 65.
13. Octave Mannoni, « Je sais bien, mais quand même... », dans *Clefs pour l'imaginaire ou l'autre scène*, Paris, Ed. du Seuil, 1969, p. 9-33.
14. Histoire tirée de Hartmut Böhme, *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Hambourg, Rowohlt, 2006, p. 13-15.
15. Tim Ingold, « The Textility of Making », *Cambridge Journal of Economics*, 2010, 34, p. 91-102, trad. par P. Madelin, « La textilité de la fabrication », in *Marcher avec les dragons*, Bruxelles, zones sensibles, 2013, p. 221-38 (p. 229).
16. De Hal Foster, « The Artist as Ethnographer ? », dans *The Return of the Real : The Avant-garde at the End of the Century*, Cambridge, MIT Press, 1996, p. 171-204, trad. fr. « Portrait de l'artiste en ethnographe », dans *Le retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, trad. Y. Cantraine, F. Pierobon, D. Vander Gucht, Bruxelles, Éd. La lettre volée, 2005, p. 213-47, à *L'Artiste en ethnographe*, colloque international, Paris, Musée du quai Branly et Centre Pompidou, 26-28 mai 2012, direction A. Imhoff, M. Montazami, K. Quiros.

Thomas Golsenne, docteur en histoire de l'art, est ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome et il enseigne actuellement l'histoire des arts visuels à la Villa Arson (École Nationale Supérieure d'Art) à Nice. Il a notamment publié divers articles sur l'ornementation à la Renaissance ou dans l'art contemporain, sur l'anthropologie des images, les formes occidentales de l'animisme ou sur la théorie de l'art. Il a organisé deux expositions, dont *Bricologie. La souris et le perroquet* (avec Burkard Blümlein et Sarah Tritz) sur les techniques des artistes contemporains (Centre National d'Art Contemporain de la Villa Arson, 2015) en plus d'avoir coordonné plusieurs colloques. Il dirige l'Unité de Recherche Bricologie à la Villa Arson. Il a récemment publié *Pascal Pinaud. Serial Painter* (Genève, 2014) et il va publier un essai monographique sur Carlo Crivelli en 2016.