

Des rêves « de hijacks et d'accidents d'oiseaux »

Les objets cultes de Camille Henrot

Dreams of “hijacks and bird accidents”

Camille Henrot's cult object

Vanessa Morisset

Number 75, Spring–Summer 2012

Objets animés

Living Things

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/66426ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les éditions esse

ISSN

0831-859X (print)

1929-3577 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Morisset, V. (2012). Des rêves « de hijacks et d'accidents d'oiseaux » : les objets cultes de Camille Henrot / Dreams of “hijacks and bird accidents”: Camille Henrot's cult object. *esse arts + opinions*, (75), 20–29.

LES OBJETS CULTES DE CAMILLE HENROT



Camille Henrot, *Trésor Public*, 2010.
photos : © Camille Henrot, permission de | courtesy of kamel mennour, Paris

DREAMS OF "HJACKS"
AND BIRD ACCIDENTS"
CAMILLE HENROT'S CULT OBJECT

Et si notre rapport au monde n'avait cessé d'être archaïque ? Depuis les Lumières, la culture occidentale a dévalorisé l'irrationnel au profit des explications scientifiques et des avancées technologiques. Mais, périodiquement, avec le doute quant à la réussite de ces dernières ressurgit le sentiment d'un fond de sauvagerie demeuré intact en chacun de nous. Au début du 20^e siècle, Jung parlait d'un inconscient collectif immuable formé d'archétypes mémoriels, les surréalistes (Breton, Bataille, Leiris) allaient puiser dans les cultures extraeuropéennes des formes de représentation fondamentales... Aujourd'hui, Bruno Latour affirme que « nous n'avons jamais été modernes¹ », car le progrès n'est qu'un fantasme désincarné et les faits ne se débarrassent jamais des croyances. Les œuvres de Camille Henrot participent de cette tendance et révèlent le primitivisme de notre relation au monde, même le plus high-tech. Le désir de possession des objets, que l'on aurait cru propre à la société de consommation, y apparaît comme le symptôme d'une pulsion régressive irrépressible, les distinctions entre société occidentale et sociétés indigènes s'estompent et la flèche du temps, corollaire de la notion de progrès, est remplacée par une conception cyclique du temps. On l'aura compris, toutes les certitudes de la culture occidentale s'y trouvent remises en cause.

L'un des biais par lequel Camille Henrot thématise le primitivisme de notre rapport au monde est le phénomène de la collection. Habituellement jugée comme une activité plus ou moins noble en fonction des objets recherchés – très spirituelle s'il s'agit de collectionner des peintures, puérile lorsque ce sont des cuillères ou des autocollants –, pour l'artiste, la collection relève toujours d'un désir complexe et problématique. Elle répond à un besoin d'accumulation qui exprime un transfert affectif vis-à-vis des objets qui nous entourent et, à cet égard, elle n'est jamais loin des croyances animistes.

Motivée par son propre désir d'accumulation d'objets, Camille Henrot réalise en 2009 sur un marché sauvage de Belleville *Trésor public*, une série de dix photos ainsi intitulée pour faire écho au Centre de recettes du Trésor public devant lequel est installé le marché, mais aussi pour suggérer une revalorisation des objets en vente. Elle photographie les maigres étalages, qui offrent de vieux chargeurs de portables, d'anciens numéros épars de *L'Équipe Magazine* ou des paires de chaussures de la saison précédente. Malgré la pauvreté de la marchandise, elle trouve toujours quelque chose à acheter et sous son regard, les étalages se transforment en présentoirs d'objets protoartistiques, puisque l'artiste les a par la suite réutilisés dans une série de trente-six sculptures, les *Objets augmentés* (2010), inspirées des boliws africains.

Objets rituels d'apparence attirante, recouverts de coton ou de tissus, les boliws sont en réalité plutôt inquiétants : à l'intérieur, ils contiennent toutes sortes de matières repoussantes, ossements, sang d'animaux, excréments. Afin de reproduire cette ambivalence, Camille Henrot a recouvert les objets du marché de Belleville de terre et de goudron, leur procurant une surface uniforme qui les apparente à des œuvres assez traditionnelles. Ainsi, de même que les boliws renferment les secrets des tribus africaines, les *Objets augmentés*, sous l'apparence des nobles objets que sont pour nous les sculptures, contiennent les déchets de la société de consommation. Ils deviennent l'incarnation de tout ce que nous souhaiterions voir refoulé sous le vernis de la civilisation.

Les sculptures de Camille Henrot s'inspirent souvent des objets de l'art premier, interrogeant l'attrait qu'ils exercent sur nous. C'est d'ailleurs pour posséder ces objets qu'elle les reproduit à partir de matériaux facilement disponibles. Leur collection rend la question de la possession réflexive : l'objet nous possède autant que nous le possédons. C'est le cas de son *Tevau* (2009), réalisé par l'assemblage de deux lances à incendie, en réplique à un objet rituel mélanésien originellement

What if our relationship with the world had never ceased to be archaic? Since the Enlightenment, Western culture has eschewed the irrational in favour of scientific explanations and technological advances. Yet, periodically, doubts surface as to the success of these advances, and with them the feeling that within each of us a core of primitiveness has remained intact. In the early twentieth century, Jung theorized on a common collective unconscious made up of age-old archetypes, while the Surrealists (Breton, Bataille, Leiris) sought forms of basic representation in non-European cultures. Today, Bruno Latour claims that we have never been modern¹ since progress is simply a disembodied fantasy, and facts can never be divorced from beliefs. The works of Camille Henrot concur with this line of thinking and reveal the primitivism of our relationship with the world, even in its most high-tech manifestations. In Henrot's oeuvre, the desire to own objects, which we tend to associate with consumer society, is shown to be symptomatic of an irrepressible regressive impulse; distinctions between Western and indigenous societies are blurred, and linear time, a corollary of the notion of progress, is replaced by a cyclical concept of time. In short, all the certainties of Western culture are thrown into question.

One of the ways in which Camille Henrot thematizes the primitiveness of our relationship to the world is through the phenomenon of collecting, a pursuit generally considered to be relatively noble depending on the objects coveted—collecting paintings is deemed highly spiritual, whereas spoon or sticker collections are seen as rather childish. For Henrot, the act of collecting always stems from a complex and problematic desire. It responds to a need for accumulation that reflects a transference of emotion toward the objects around us and, in this regard, is never far from animist beliefs.

Motivated by her own desire to collect objects, in 2009 Camille Henrot completed a series of ten photographs of stalls at a Belleville flea market. The title of the series, *Trésor public*, echoes the market's location opposite the revenue office of the public treasury and also suggests a revaluing of the objects on sale. The photographs show old cell phone chargers, past issues of *L'Équipe* magazine, last season's shoes... Despite the meagre offerings at the market, Henrot always managed to buy something and transformed her finds into displays of proto-artistic objects—a series of 36 sculptures, titled *Objets augmentés* (2010), inspired by African ritual objects named *boliw*.

Although aesthetically pleasing, the fabric or cotton covered boliw are in fact quite unsettling for what they contain: various repugnant materials, including bones, animal blood and excrement. To reproduce this ambivalence, Henrot covered the objects she purchased at the Belleville market with earth and tar, creating a uniform surface and giving them the appearance of traditional sculptures. Just as boliw contain the secrets of African tribes, Henrot's "augmented objects," which at first glance appear to be precious sculptures, contain the waste of consumer society. They are the embodiment of everything we would like to keep well hidden beneath the veneer of civilization.

Henrot's sculptures are often inspired by primitive artworks and explore the attraction the latter hold for us. It is in order to possess these objects that she reproduces them from readily available materials. The act of collecting them makes the question of possession reflexive: the object possesses us as much as we possess it. This is the case with her work *Tevau* (2009), in which two firehoses are assembled to form a replica of a Melanesian ritual object, traditionally made out of coils of braided red feathers (the title of the piece is a phonetic transcription of the original object's name). In Melanesia, the *tevu* is sometimes offered to repair a wrong, an aspect that is retained in the replica. Through her own desire to possess the object, Henrot questions the desire of Westerners to acquire primitive artworks, a desire that carries a historical burden of

1. Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes : essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991, et *Sur le culte moderne des dieux faitiches*, Paris, Les Empêcheurs de tourner en rond, 2009.

1. Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes : essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991 [We Have Never Been Modern] and *Sur le culte moderne des dieux faitiches*, Paris, Les Empêcheurs de tourner en rond, 2009 [On the Modern Cult of the Factish Gods].



Camille Henrot, *Objets augmentés*, 2010.
photo : © Camille Henrot, permission de |
courtesy of kamel mennour, Paris



Camille Henrot, *Tevau*, 2010.
photo : © Camille Henrot, permission de |
courtesy of kamel mennour, Paris



constitué d'une corde de plumes tressées (le titre est une transcription phonétique du nom de l'objet original). En Mélanésie, cet objet est offert pour réparer un tort, dimension que n'exclut pas sa réplique. À travers son propre désir de possession de l'objet, Camille Henrot interroge en effet le désir des Occidentaux d'acquérir des œuvres d'art primitif, un désir coupable, historiquement : on collectionne et on admire ces objets tout en sachant très bien qu'il n'est pas forcément éthique de se les approprier. Dans *L'Afrique fantôme*, Michel Leiris raconte notamment son sentiment de culpabilité d'avoir volé un objet qui lui plaisait et le malaise qu'il éprouve, pris en tenailles entre l'esthétique et la morale. L'objet réalisé par Camille Henrot fait écho à ce type d'états d'âme et suggère, non sans humour, une solution pour résoudre le problème de la circulation des œuvres d'art primitives : fabriquer des faux pour les collectionneurs et rendre les pièces originales aux peuples qui les ont créées. Pour l'artiste, n'importe quel objet peut être investi d'un pouvoir totémique, pourvu que l'on croie en ce qu'il représente.

Ces réflexions sont une invitation à penser qu'au fond, le rapport aux objets n'est pas si différent dans les sociétés civilisées et dans les sociétés dites primitives. Chacune dresse ses totems. Depuis la naissance de l'anthropologie sociale, au 19^e siècle, nous avons pris l'habitude d'observer avec distance les pratiques rituelles primitives, en pensant qu'elles nous sont étrangères. *Sanctuaire*, une installation de 2010, constitue une critique radicale de cette attitude. Un dispositif propre à l'observation minutieuse, composé de trépieds d'appareil-photo et d'un projecteur, cerne un épi de maïs suspendu en l'air, plante sacrée et symbolique dans toute l'Amérique du Sud. À l'origine, l'œuvre devait rassembler une collection qui aurait démontré la diversité des variétés venues du monde entier et révélé la richesse tant biologique que symbolique de la plante.

guilt. In *L'Afrique fantôme*, Michel Leiris describes his guilt about stealing an object that appealed to him and his sense of malaise at finding himself torn between aesthetics and ethics. The piece created by Henrot echoes this type of ambivalence and proposes, not without humour, a way to end the circulation of primitive artworks: make fakes for collectors and return the original works to the people who created them. For the artist, any object can be invested with totemic power, provided one believes in what it represents.

These reflections encourage us to see that fundamentally our relationship with objects in "civilized" societies is not very different from that in "primitive" societies. Each culture creates its totems. Since the birth of social anthropology in the nineteenth century, we have become accustomed to observing primitive ritual practices at a distance, as though they were foreign to us. The installation *Sanctuaire* (2010) is a radical critique of this attitude. A device suited to minute observation, consisting of a camera tripod and a projector, is directed towards a suspended ear of corn—a sacred and symbolic plant throughout South America. Henrot had originally planned to display several varieties of corn from across the world to show the plant's biological and symbolic wealth. However, strict agricultural laws prevented her from importing the plants, so she focused on the only one she could obtain—an ear of Hopi corn from New Mexico—to explore the Westerner's gaze. Up until recently, anthropologists believed that corn revealed the "cultural integrity" of a people—a much-prized quality in their research. From the purity of a variety of corn, they deduced that the people who cultivated it had been self-sufficient and isolated, and had therefore conserved, from a Western perspective, a degree of cultural purity that made them interesting. The title of the work is an ironic critique of this interpretation, since it evokes Faulkner's novel *Sanctuary*, in which

N'ayant pu obtenir les végétaux pour des raisons de règlements sur les importations agricoles, l'artiste s'est concentrée sur le seul épi qu'elle a pu acquérir, un épi hopi du Nouveau-Mexique, pour interroger le regard que portent sur lui les Occidentaux. Jusqu'à récemment, les anthropologues considéraient le maïs comme étant révélateur de l'état « d'intégrité culturelle » d'un peuple, qualité très recherchée dans le cadre de leurs travaux : de la pureté d'une variété ils déduisaient que ceux qui la cultivaient avaient vécu en autarcie et avaient par conséquent conservé, à l'égard de l'Occident, une sorte de pureté qui les rendait dignes d'intérêt. Grâce au titre choisi pour sa pièce, l'artiste ironise sur cette interprétation en évoquant le *Sanctuaire* de Faulkner, où le maïs est l'outil d'un viol et le symbole de l'irruption du mal². Aujourd'hui, le maïs est au centre des interrogations écologistes, sur les OGM ou le biocarburant. Toutes ces significations, depuis l'éclat doré des petits grains jaunes évoquant le soleil pour les Amérindiens jusqu'à la souche modifiée en laboratoire, sont concentrées sous les projecteurs de l'œuvre.

La rationalisation des relations aux choses porte à croire que les interprétations irrationnelles et les rituels ont disparu de nos sociétés, évincés par la technique, alors que pour Camille Henrot, la technique est l'objet même d'un culte au sens le plus archaïque du terme. C'est ce qu'exprime l'ensemble de sculptures intitulé *Le prix du danger* (2010), formé d'ailes d'avion ajourées selon des motifs décoratifs qui rappellent l'art primitif et dressées comme des totems. Les découpes attirent l'attention sur la vulnérabilité que l'on ne peut s'empêcher de supposer à ces objets tout en s'obligeant à croire qu'ils peuvent résister à n'importe quel trou d'air. Cette attitude ne rejoint-elle pas la définition du totémisme : un « respect superstitieux » envers un objet matériel³ ? Le mélange de confiance et de terreur vis-à-vis des avions n'est-il pas la version actuelle d'une relation au monde que rien ne peut changer ? Dans un sens proche, une autre œuvre de Camille Henrot révèle un archaïsme caché, cette fois-ci dans l'imaginaire lié aux voitures : *Espèces menacées* (2010) est un ensemble de sculptures réalisées à partir de moteurs de marque ou de modèles portant le nom d'un animal sauvage, les Jaguar, Porsche Caïman, Ford Mustang... En relevant cette constante de l'industrie automobile, l'artiste suggère que les voitures sont autant de totems au cœur de notre civilisation.

Ces réflexions incitent à considérer que les différences entre société occidentale et sociétés dites primitives tendent à s'estomper. Pour reprendre les termes employés par Claude Lévi-Strauss dans ses entretiens radiophoniques avec Georges Charbonnier, les « sociétés chaudes », basées sur le changement et le potentiel de différenciation, se rapprochent « des sociétés froides », « qui ont tendance à se maintenir indéfiniment dans leur état initial⁴ ». Le concept de développement durable, par exemple, est un symptôme actuel de ce glissement. La sculpture de Camille Henrot intitulée *Tableau de navigation* (2011), qui est en réalité un radiateur en cuivre, évoque la possibilité de tels changements de température, selon que les sociétés s'empruntent les unes aux autres des modes de fonctionnement. Elle peut même être interprétée comme un outil métaphorique permettant à chacun de moduler sa propre température. Mais l'artiste aborde cette idée avec une douce

a cornucopia is a tool of rape and a symbol of the emergence of evil.² Today, corn is at the heart of intense environmental debates around GMOs and biofuel. All of these meanings—from the golden burst of yellow kernels evoking the sun for Native Americans to the genetic engineering of new corn strains—are illuminated through the projector in this work.

The rationalization of our relationships with objects might lead us to believe that irrational interpretations and rituals have now completely disappeared from our societies, supplanted by technology. Yet for Henrot, technology is the object of a cult in the most archaic sense of the term. This is the meaning conveyed by a set of sculptures titled *Le prix du danger* (2010), consisting of airplane wings cut and perforated with decorative motifs reminiscent of primitive art and positioned like totems. The patterns draw attention to the undeniable fragility of these objects, which at the same time (or so we tell ourselves) can withstand any degree of turbulence. Doesn't this attitude come very close to the definition of totemism as a "superstitious respect" for a material object?³ Are our mixed feelings of confidence and terror vis-à-vis airplanes not the modern version of a relationship with the world that nothing can change? In a similar vein, another work by Henrot reveals a hidden archaism, this time in the guise of cars in the popular imagination. *Espèces menacées* (2010) is a set of sculptures made from the engine parts of car brands and models named after wild animals: Jaguar, Porsche Cayman [Caiman], Ford Mustang... By underlining this recurrent theme within the automobile industry, the artist suggests that cars are the totems at the heart of our civilization.

These reflections tend to blur the distinctions between Western and "primitive" societies. To quote the terms used by Claude Lévi-Strauss in his radio interviews with Georges Charbonnier, "hot societies," based on change and the potential for differentiation, come closer to "cold societies," which "tend to remain indefinitely in their original state."⁴ The concept of sustainable development, for example, is a current symptom of this shift. Henrot's sculpture titled *Tableau de navigation* (2011), in reality a copper radiator, evokes the possibility of such changes in temperature, depending on the degree to which societies borrow each other's modes of functioning. It can also be interpreted as a metaphorical tool that allows each person to adjust his or her own temperature. But the artist approaches the idea with gentle irony: the object's shape resembles that of a navigational chart from the Marshall Islands, now conserved at the Metropolitan Museum of Art in New York. The chart, long considered a shamanic object, was shown to be an extremely accurate nautical map of the Pacific in the latter half of the nineteenth century. Until then, Westerners, caught up in their own prejudices, did not believe primitive peoples capable of such scientific knowledge and firmly relegated the charts to the realm of magic. Henrot invites us to think about this presumed dichotomy, now that we recognize that in all societies, the connection between science and belief is a lot more complex than it appears.

At the heart of our own mythology, the notion of progress—the image of humanity gradually emerging from a passive, primitive state to become self-reliant and rational, following an irreversible, linear course of time—is therefore called into question. The works of Henrot, in contrast, embrace an Eastern-inspired, ahistorical notion of time. Her film *Cynopolis*,

2. William Faulkner, *Sanctuaire*, roman publié en 1931.

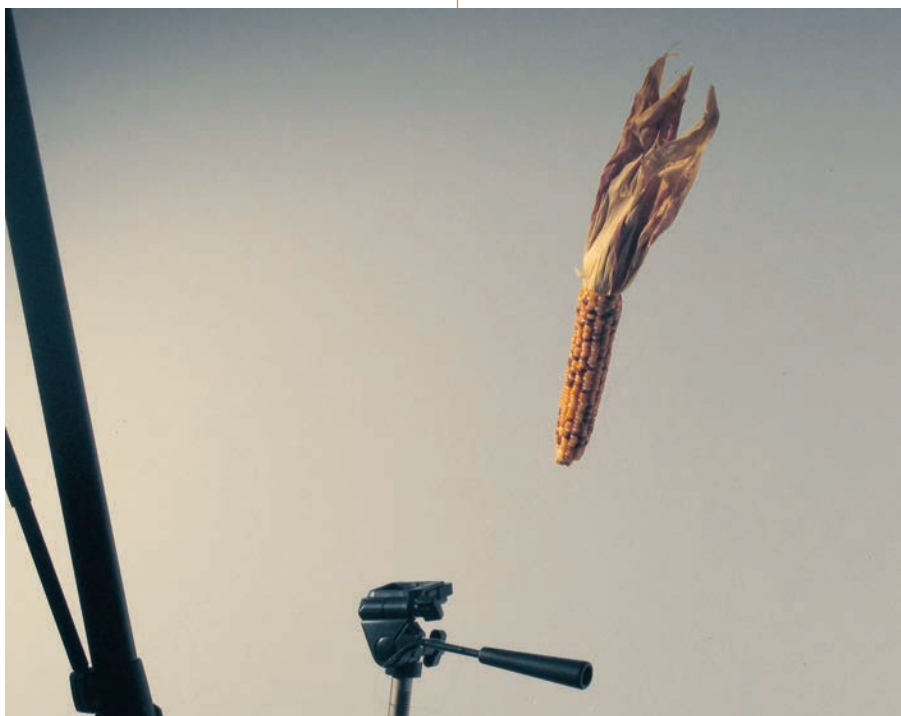
3. On peut mentionner la définition qu'en donne Freud dans *Totem et tabou* en 1913, citant le fondateur de l'anthropologie religieuse, J. G. Frazer : « Un totem, écrivait Frazer dans son premier essai (*Totemism*, Édimbourg, 1887), est un objet matériel auquel le sauvage témoigne un respect superstitieux, parce qu'il croit qu'il existe entre sa propre personne et chaque chose appartenant à cette espèce une relation tout à fait particulière ». (*Totem et tabou : quelques concordances dans la vie d'âme des sauvages et des névrosés*, dans Jean Laplanche (éd.), *Œuvres complètes*, vol. XI, 1998, p. 314-315). Il faut toutefois noter que Freud utilise ces références à l'anthropologie pour résoudre des questions liées aux névroses, ce qui laisse entendre qu'il existerait un état sain délivré du totémisme. Cette idée est à l'opposé de la thèse de ce texte.

4. Repris dans Georges Charbonnier, *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*, Paris, 10/18, 1959, p.38.

2. William Faulkner, *Sanctuary*, novel published in 1931.

3. See Freud's definition, in *Totem and Taboo* (1913), in which he cites the founder of religious anthropology, J. G. Frazer : "A totem," wrote Frazer in his first essay on the subject [*Totemism*, Edinburgh, 1887], "is a class of material objects which a savage regards with superstitious respect, believing that there exists between him and every member of the class an intimate and altogether special relation." (*Totem and Taboo: Some Points of Agreement Between the Mental Lives of Savages and Neurotics*. Trans. James Strachey. Routledge and Kegan Paul. p. 103). It is important to note, however, that Freud uses these anthropological references to resolve issues related to neuroses, which would imply that there might be a healthy state of totemism. This idea runs counter to the thesis of this essay.

4. Cited in Georges Charbonnier, *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*, Paris, 10/18 (1959): 38.



Camille Henrot, *Sanctuaire*, 2010.
photos : © Camille Henrot, permission de |
courtesy of kamel mennour, Paris

Camille Henrot, *Le prix du danger (Falcon)*, 2011.
photo : © Camille Henrot, permission de |
courtesy of kamel mennour, Paris





Camille Henrot, *Espèces menacées*, 2010.
photo : © Camille Henrot, permission de |
courtesy of kamel mennour, Paris

ironie, la forme de l'objet imitant celle d'une table de navigation des îles Marshall conservée au Metropolitan Museum de New York, longtemps considérée comme un objet chamanique et récemment identifiée comme étant une carte de navigation très précise du Pacifique. Pris au piège de leurs propres préjugés, les Occidentaux n'ont pas cru les peuples primitifs capables de connaissances scientifiques et les ont relégués de manière manichéenne du côté de la magie. Camille Henrot invite à méditer sur cette dichotomie présumée, alors qu'on reconnaît aujourd'hui que dans toute société, l'articulation entre science et croyance est plus complexe qu'il n'y paraît.

Au cœur de notre propre mythologie, la notion de progrès – avec l'image de l'homme qui s'arrache peu à peu d'un état primitif passif pour devenir autonome et raisonnable, suivant une flèche du temps irréversible – se trouve ainsi remise en cause. Les œuvres de Camille Henrot plaident au contraire en faveur d'une conception anhistorique du temps, d'inspiration orientale. Tel est le cas d'une vidéo de 2009 tournée en Égypte, *Cynopolis*, qui confronte les allées et venues d'une meute de chiens vivant sur le site de la pyramide de Sakkarah avec les visites des touristes et les fouilles des archéologues. Le spectacle de ce ballet hétéroclite amène à se demander si l'activité des chiens, malgré leur ignorance de la valeur des vestiges, ne serait pas moins destructrice

shot in Egypt in 2009, juxtaposes the meanderings of a pack of stray dogs on the site of the Saqqara pyramid with the visits of tourists and digs by archaeologists. The spectacle of this ill-assorted ballet leads one to question whether the activity of the dogs, despite their ignorance of the value of the ruins, is not less destructive than that of the tourists—or even the archaeologists! Instead of drawing us closer to history, our cult of the past distances us from it.

Shown in the same exhibition, at the kamel mennour gallery in 2009, the slide show *Egyptomania* (2009) emphasizes this distancing effect. Screenshots from eBay and photos of objects purchased by the artist on the website show the gradual erosion of an authentic interest in Egypt—from high-brow references such as a publication by the Egyptian Antiquities department of the Louvre to low-brow merchandise such as Nefertiti soap or, following an image of the Hollywood classic *The Mummy*, a pot of artificial maggots for Halloween... *Le Songe de Poliphile*, shot in India in 2011, suggests that Henrot embraces a more sinuous notion of time, filled with oscillations and entanglements, like the figure of the snake that is the subject of the work. This means that learning, discovery and improved living conditions do not follow a straight, unilateral course, but rather occur little by little, through acts of exchange. Another video, *Million Dollar Point*, shot the same year at a diving site off Vanuatu, suggests that



Camille Henrot, *Tableau de navigation*, 2010.
photo : © Camille Henrot, permission de |
courtesy of kamel mennour, Paris



que celle des touristes – ou même des archéologues ! Le culte du passé nous en éloigne au lieu de nous en rapprocher.

Présenté dans la même exposition, à la galerie kamel mennour en 2009, le diaporama *Egyptomania* (2009) insiste sur cet éloignement. Composé d'images tirées des pages de vente d'eBay et de photos d'objets achetés par l'artiste sur ce site, l'ensemble montre une dégradation progressive de l'intérêt authentique pour l'Égypte, depuis les références élitistes telles qu'une publication du département d'égyptologie du Louvre jusqu'aux objets les plus dérivés : le savon Nefertiti ou, après l'évocation du film de l'âge d'or hollywoodien *The Mummy*, un pot d'asticotés artificiels pour l'Halloween... Comme elle le suggère à travers une vidéo tournée en Inde en 2011, *Le Songe de Poliphile*, l'artiste préfère s'appuyer sur une conception du temps sinueuse, faite d'oscillations et d'entrelacs, à l'image de la figure du serpent sujet de cette œuvre. Cela signifie que l'apprentissage, les découvertes et l'amélioration des conditions de vie ne se font pas en droite ligne et de manière unilatérale, mais bien plutôt par petites touches et grâce à des échanges. Dans ce sens, une autre vidéo réalisée la même année sur le site d'un vestige sous-marin au large de Vanuatu, *Million Dollar Point*, suggère que le peuple qui apporte le plus à l'autre n'est pas toujours celui que l'on croit. Des images tournées sous l'eau font découvrir du matériel de guerre coulé par l'armée américaine lors de l'opération Magic Carpet⁵, qui consistait à rapatrier toutes les troupes aux États-Unis à la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Selon une rumeur, le peuple de Vanuatu aurait proposé auparavant de racheter ces armes pour un million de dollars, mais, craignant qu'elles ne soient

those who contribute the most in the exchange are not always the ones we might assume. The video shows underwater shots of military equipment dumped by the US Army as part of Operation Magic Carpet,⁵ an exercise to repatriate troops back to the US at the end of the Second World War. Rumour has it that the people of Vanuatu offered to purchase the equipment for a million dollars, but, fearing political independence movements, the Western powers preferred to render them useless by dumping them into the ocean.

The images of the submerged remains are shown in parallel with a highly stereotyped clip in which Polynesian women dance around a robust moustachioed man singing in French—a laughable reincarnation of Gauguin. Through its insistence on the dance of the Polynesian women, the video invites the viewer to look beyond the cross-cutting of misunderstandings, suggesting that things are intertwined in a more subtle manner. Although the Polynesian women are instrumentalized here by the desire of the dominant man, they served as a model for the liberation of Western women in the post-War period...⁶ Similarly, in the video *Coupé/Décalé* (2011), we discover that a Melanesian rite of passage was the inspiration for the sport of bungee jumping, which originated in New Zealand—a sport considered high-tech by many, unaware of its traditional spiritual origins. This cultural mimicry is also reminiscent of the cargo cult. During the war, when American soldiers were stationed in the islands of the South Pacific, indigenous peoples observed that radio requests for supplies were followed by airdrops. Unaware of the logistics behind these

5. Il s'agit de la vaste opération de retrait des troupes et des armes américaines dans le monde entier, en 1945-1946.

5. A vast operation to withdraw US troops and arms throughout the world, from 1945–1946

6. Interview with the author, December 2011.

utilisées contre eux dans le cadre de la décolonisation, les Occidentaux auraient préféré les rendre inopérantes en les faisant disparaître au fond de l'océan.

Les images des vestiges immergés sont montées en parallèle avec un clip très caricatural dans lequel des vahinés dansent autour d'un solide homme moustachu qui chante en français, réincarnation dérisoire de Gauguin. Mais, par son insistance sur la danse des vahinés, la vidéo invite les spectateurs à dépasser le constat de ce chassé-croisé d'incompréhensions pour suggérer que les choses s'enchevêtrent de manière plus subtile. Ici instrumentalisées par le désir de l'homme dominant, les vahinés ont servi après la guerre de modèle à la libération des femmes occidentales⁶... De même, dans la vidéo *Coupé/Décalé* (2011), on découvre qu'un rite de passage mélanésien est la source d'inspiration des Néo-Zélandais pour l'invention du saut à l'élastique. Ce que l'on connaît généralement comme une pratique high-tech a, sans qu'on le sache, des origines traditionnelles spirituelles. Ce copier-coller culturel n'est pas sans rappeler le phénomène du culte du cargo : pendant la guerre, alors que des soldats américains stationnaient dans les îles d'Océanie, des indigènes avaient observé que les demandes de ravitaillement effectuées par radio étaient suivies d'un largage de vivres. Ignorant l'organisation nécessaire à ces opérations, ils les ont imitées en lançant des appels à partir de fausses radios bricolées, espérant provoquer l'apparition de denrées dans le ciel⁷. Les œuvres de Camille Henrot montrent que le « cargo culte » est loin d'être l'apanage des sociétés océaniques d'après-guerre. Toute société a ses cargos cultes dans lesquels se mêlent désir, imitation et incompréhension.

Par l'intermédiaire de ses objets achetés dans la rue ou sur eBay, de ses œuvres imitant les sculptures africaines et les objets océaniques, de ses vidéos interrogeant les échanges culturels, Camille Henrot parvient à nous faire douter de nos présupposés les plus fondamentaux : de valeurs abstraites telles que la rationalité, mais aussi, beaucoup plus concrètement, de la manière de considérer les objets du quotidien. Si pour Hannah Arendt le rôle de ces objets est de constituer un monde stable et sécurisant (faculté que la philosophe, à son époque, pressent être en voie de disparition⁸), avec Camille Henrot les objets se révèlent imprévisibles, tour à tour effrayants et rassurants, périssables et éternels, prosaïques et sacrés. Après avoir vu ses œuvres, on ne regardera plus jamais de la même manière les lances à incendie ni les ailes d'avion.

operations, they imitated the soldiers by making calls from handcrafted radios, hoping to likewise cause foodstuffs to be dropped from the sky.⁷ Henrot's works show that the cargo cult is far from limited to the post-War societies of the South Pacific. All societies have their cargo cults—a combination of desire, imitation and lack of understanding.

Through objects purchased on the street or on eBay, through works imitating African sculptures and artefacts from the South Pacific, and through videos questioning cultural exchanges, Henrot leads us to examine our most basic assumptions: not only abstract values such as rationality but also, more concretely, the way we look at objects in our daily lives. For Hannah Arendt, the role of such objects was to create a stable, reassuring world (something the philosopher sensed was becoming increasingly difficult).⁸ With Henrot, in contrast, objects are unpredictable, by turns frightening and reassuring, perishable and permanent, prosaic and sacred. After seeing her works, we can never look at a firehose or an airplane wing in quite the same way again.

[Translated from the French by Vanessa Nicolai]

6. Entretien avec l'auteure, décembre 2011.

7. Ces rites ont inspiré la chanson de Serge Gainsbourg « Cargo Culte », tirée de l'album *Histoire de Melody Nelson* sorti en mars 1971, dont le titre de cet essai emprunte quelques paroles :

« Et comme leur totem n'a jamais pu abattre
À leurs pieds ni Boeing ni même D.C. quatre
Ils rêvent de hijacks et d'accidents d'oiseaux »

8. Hannah Arendt, *La Condition de l'homme moderne*, 1958, chap. 4, « L'œuvre ».

Vanessa Morisset, historienne de l'art, critique d'art et enseignante de culture générale, vit et travaille à Paris. Elle a publié récemment « Fascination (et scepticisme) de Walid Raad », dans le numéro 6 de la revue 20/27. Elle collabore avec le Centre Pompidou en tant qu'auteure de documents pédagogiques et prépare un doctorat sur la rencontre du cinéma et de la peinture dans l'œuvre de Mimmo Rotella.

7. These rituals inspired the Serge Gainsbourg song "Cargo Culte," on the *Histoire de Melody Nelson* album, released in March 1971. The title of this essay borrows a phrase from the song:

"And since their totem never brought down
a Boeing or even a DC-4,
they dream of hijacks and bird accidents"
(Our translation)

8. Hannah Arendt, *The Human Condition*, 1958, Chapter IV, "Work."

Vanessa Morisset is an art historian, art critic and humanities teacher who lives and works in Paris. She recently published the article "Fascination (et scepticisme) de Walid Raad" [The fascination (and scepticism) of Walid Raad] in Issue 6 of the magazine 20/27. She is currently writing pedagogical material for the Centre Pompidou and preparing a doctoral dissertation on the encounter between cinema and painting in the work of Mimmo Rotella.