



HAL
open science

Daniel Fabre et l'anthropologie de l'art. De l'audace individuelle aux chantiers collectifs.

Véronique Moulinié

► **To cite this version:**

Véronique Moulinié. Daniel Fabre et l'anthropologie de l'art. De l'audace individuelle aux chantiers collectifs.. Editions de la Maison des sciences de l'homme. Daniel Fabre, le dernier des romantiques., 2021, 978-2-7351-2842-6. <hal-03622894>

HAL Id: hal-03622894

<https://hal.science/hal-03622894v1>

Submitted on 5 Apr 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Daniel Fabre et l'anthropologie de l'art : de l'audace individuelle aux chantiers collectifs

Véronique Moulinié, DR2, CNRS

IIAC, équipe LAHIC

Articles ou ouvrages, écrits seul ou en collaboration, les publications de Daniel Fabre sont très nombreuses¹. Mais, nombreuses sont aussi les analyses qu'il a partagées avec des publics divers et variés, analyses très avancées, auxquelles il ne manquait, semble-t-il, que le point final, et qui, pourtant, n'ont jamais été publiées. À cette façon de faire – ou de ne pas faire – on peut apporter diverses explications. Si ces analyses nous semblaient parfaitement abouties, elles n'avaient sans doute pas atteint le très haut degré de précision qu'il estimait indispensable. N'affirmait-il pas, en effet, qu'il valait mieux attendre avant de publier un texte, quitte à le remettre en retard à l'éditeur, que de le publier sous une forme imparfaite. « Une fois que c'est publié, c'est fini », disait-il. On peut aussi imaginer qu'il était plus important et plus urgent, pour lui, de mener à bien une recherche, d'élucider une « affaire », pour utiliser un terme qu'il affectionnait, et de la partager avec un auditoire que d'en éditer les résultats. On ne peut que regretter vivement de ne pas voir publiés tous ces textes dont il assurait qu'ils étaient « presque prêts », tous ces « à paraître » annoncés dans les notes de ses articles². Autant dire que ses publications ne reflètent pas l'immensité du travail qu'il a accompli. En conséquence, à ne s'appuyer que sur les textes parus, on risque fort de passer à côté de certains aspects de son parcours scientifique, de son déroulement, du surgissement, du traitement et des reprises de certains aspects dans le contexte général de sa pensée. Pour tout dire, de sa chronologie et de sa logique. C'est le cas pour la question de l'art. À ne parcourir que sa bibliographie, on peut avoir le sentiment que son approche anthropologique de l'art, entendu comme création de formes plastiques, naît à partir des années 2000, au cours de la « période parisienne ». C'est, du moins, au cours de ces années-là que paraissent plusieurs publications importantes (Fabre 2005, 2006 a et b, 2008, 2009 ; Baldy & Fabre 2009 ; Fabre

¹ Voir la bibliographie réunie par Christine Bellan.

² On peut citer, entre autres, *La maison du chat*, *La bibliothèque des îles* ou encore *L'invisible initiation*.

2014 a et b). Pourtant, son intérêt pour l'art est bien plus ancien. Il s'agira ici d'en scruter la naissance et le déploiement au fil des décennies, au gré des lieux, au sein de ses divers chantiers.

Anthropologue de l'art, portrait à grands traits

En février 2015, *Les nouvelles de l'INHA* publie un entretien entre Zinaïda Polimenova et Daniel Fabre, intitulé « L'art objet de l'anthropologie » qui s'ouvre sur une sorte d'état des lieux, voire d'histoire de l'anthropologie de l'art. Daniel Fabre constate que « jamais en France les questions d'art n'avaient attiré autant de jeunes anthropologues. Au rebours même de leur tradition disciplinaire qui était plutôt méfiante à l'égard de ces thématiques et ce, en France, depuis les années 1930 » (Fabre 2015). Interrogé sur les raisons de cette défiance, il apporte une réponse en deux temps, parfaitement complémentaires. « L'anthropologie comme discipline, des deux côtés de l'Atlantique, a été d'abord reconnue comme une branche des sciences naturelles dont le support institutionnel normal était les muséums. Or, ceux-ci se définissaient comme antithétiques des musées d'art » (*ibid.*). Aux premiers, « la connaissance fondée sur de vastes rassemblements documentaires », aux seconds « la beauté à contempler ou à méditer, dans la plus ou moins large diversité de ses expressions historiques ». Bon an mal an et bien que n'y trouvant pas leur compte, les ethnologues ont dû « faire avec » ce grand partage qui avait d'autant plus de force qu'il s'appuyait « sur le refoulement des intérêts personnels pour toutes les formes de "primitivisme" : dans les arts plastiques, bien sûr, puisque tout ethnologue est plus ou moins collectionneur, mais aussi dans la poésie et dans la musique » (*ibid.*). « D'où deux situations paradoxales : d'une part des ethnologues artistes (et il y en eut beaucoup, de formation et de goût) finissaient par dénier cet intérêt profond en traitant uniformément tous les artefacts comme des documents sur des sociétés et des cultures particulières ; d'autre part, les passeurs de frontières ne pouvaient être que des maîtres audacieux et solitaires dans leurs explorations – Boas, Leroi-Gourhan, Leiris, Lévi-Strauss. Le très ancien et très vif intérêt pour l'art, dans ces œuvres majeures, ne pouvait être suivi par la masse des chercheurs dont on exigeait une attention prioritaire pour les "grands sujets" : techniques, économie, parenté, institutions, représentations » (*ibid.*).

Daniel Fabre était-il conforme au portrait qu'il trace de l'anthropologue en général et de l'anthropologue de l'art en particulier ? Était-il collectionneur par exemple ? Dans un entretien-hommage, Dominique Blanc, Agnès Fine, Jean Guilaine et Claudine Vassas

évoquent la recherche collective sur programme 323 (RCP 323) menée en pays de Sault, la première entreprise collective et pluridisciplinaire que Daniel Fabre a dirigée (Laurière 2016). Je n'en retiendrai ici qu'un point, qui a pris, pour l'équipe, la forme d'« un impératif moral » : celui de « restituer les résultats ». Il s'agissait de rompre avec une certaine habitude de la pratique de terrain, avec la « manière colonialiste, impérialiste, de pratiquer l'ethnologie ». En conséquence, « nous n'avons jamais collecté le moindre objet, par exemple ; aucune collection ethnographique n'a été constituée », se souvient Agnès Fine. Tout au contraire, soucieux d'« instaurer un vrai échange avec les personnes, de ne pas considérer les autres comme des objets », les ethnologues se sont constamment efforcés de « donner quelque chose en retour » : des clichés, des reconstitutions familiales mais aussi des ouvrages « accessible[s] à tous » et publiés à l'Atelier du Gué, dans la collection Terre d'Aude (Amiel, Charuty & Fabre-Vassas : 1981 ; Charuty, Fabre-Vassas & Fine 1980 ; Fabre-Vassas 1982 ; Pous 1979). Du reste, dans les appartements de Daniel Fabre, à Toulouse et à Carcassonne, à Paris et à Rome, si les étagères croulaient sous le poids de quelque chose, ce n'était certainement pas sous celui des objets ethnographiques mais sous celui des ouvrages, neufs et d'occasion, récents et anciens. Était-il collectionneur de livres voire bibliophile ? Antony Méray, grand bibliophile du XIX^e siècle, répartissait en deux catégories ceux qui partageaient cette passion : « Ceux qui jouissent de la substance des livres, qui les traquent pour en extraire le contenu et s'imprégner de son esprit, et ceux qui, les saisissant au passage pour s'en faire les conservateurs, en contemplent amoureusement la forme, les restaurent, les revêtent de pourpre et d'or et les sauvent des profanations du vulgaire » (Méray 1861 : 143). Assurément, Daniel Fabre appartenait à la première catégorie. Il aimait passionnément les livres, non pour leur rareté, leur caractère précieux, mais pour ce qu'il pouvait y découvrir, au fil des pages, de la pensée de leur auteur et, parfois, de la présence de leurs lecteurs successifs, pour la lecture et l'analyse qu'il pouvait en proposer.

L'autre grande passion de sa vie, intimement liée à la première, a été indéniablement la littérature qui s'incarnait dans un duo de plumes carcassonnaises : Joë Bousquet (1897-1950), l'écrivain couché « qui fascinait l'adolescent » qu'était Daniel Fabre (Fabre 2011 : 70) et René Nelli (1906-1982), polygraphe pleinement assumé, tour à tour « poète (occitan et français), [...] ethnologue, [...] penseur, [...] historien des idées, [...] professeur » (Fabre & Piniès 2016 : 6), « celui par qui Bousquet revivait, exactement comme s'incarne un mythe » (Fabre 2011 : 70). De fait, le jeune professeur de lettres du lycée Saint-Stanislas à Carcassonne, qui soutint, dans la seconde moitié des années 1960, une maîtrise d'ethnolinguistique sur *Jean de l'Ours : analyse formelle et thématique d'un conte populaire*

(1969) n'a pas suivi un cursus universitaire d'ethnologie, qui du reste n'existait pas en tant que tel à Toulouse, mais un cursus de lettres modernes, complété des cours de linguistique et des cours d'ethnographie que donnaient respectivement Jean Séguy et René Nelli, à Toulouse. On serait donc tenté de penser que c'est grâce au conte que Daniel Fabre est passé de la littérature à l'ethnologie. Sans être fausse, cette affirmation est incomplète. Au cours des années précédentes, il avait déjà expérimenté certains passages entre littérature et ethnologie et le conte n'y était alors pour rien.

Dans un entretien donné à Nicolas Adell et Alain Morel, dans la série *L'ethnologie en partage* (2016), Daniel Fabre évoque, très brièvement, ses « lectures initiatiques » : *Tristes Tropiques* de Claude Lévi-Strauss (1955), *La terre du remords* d'Ernesto de Martino (publié en 1961 en Italie et en 1966, en France, chez Gallimard) et *L'Afrique fantôme* de Michel Leiris (1934). S'il évoque brièvement le premier ouvrage, il se montre beaucoup plus disert quant aux deux derniers.

L'Afrique fantôme, je me souviens, dit-il, de cet été de lecture de *L'Afrique fantôme*. Je devais avoir dix-huit ans. C'est une lecture qui m'a évidemment bouleversé. Je l'ai lu dans l'édition de la collection « Blanche » de Gallimard. Ce n'était plus dans la première édition ; ce n'était pas non plus dans la Bibliothèque des sciences humaines. C'était au fond présenté comme un ouvrage littéraire.

Et il le reconnaît, la dimension éminemment littéraire ou perçue comme telle de ce texte explique, en partie du moins, le « bouleversement » qu'il éprouve à sa lecture. « Ce qui m'attire dans l'anthropologie que je commence à lire, ce sont des œuvres. C'est moins les objets, ou c'est tout autant que les objets, des modes de présentation, de construction, d'écriture qui me fascinent. » Pour autant, la forme n'explique pas tout.

La terre du remords [...] qui est cette extraordinaire enquête sur un culte de possession dans l'Italie du Sud où, là, d'un coup ce que Leiris raconte en Éthiopie sur la possession par les arts traversait la Méditerranée, était là tout prêt, et dans le fond rejoignait ce que Nelli nous enseignait dans ses commentaires sur la magie où il commentait Mauss à partir de faits qui étaient au fond tout proches, dans les campagnes de Carcassonne.

D'un ouvrage à l'autre, un pont surgit, entre l'anthropologie de l'ailleurs et celle du proche, entre l'Éthiopie, l'Italie du Sud et, *in fine*, Carcassonne. Et c'est à la possession et plus encore aux arts qui permettent d'en venir à bout (la musique, la danse, les images, etc.) que revient le

soin de construire ce pont. Cette conjonction entre art et ethnologie, sous une forme littéraire, a donc été décisive. L'on peut penser que cet émerveillement premier n'est pas pour rien dans le fait que Daniel Fabre va très rapidement ajouter à ses recherches sur le conte un travail de longue haleine sur le carnaval dans lequel la danse, la musique, les masques occupent une place centrale. Ainsi publie-t-il en 1977 *La fête en Languedoc*, un ouvrage doté d'une très riche iconographie³ et, en 1992, *Carnaval ou la fête à l'envers*, lui aussi très richement illustré. Analyser en détail les façons dont Daniel Fabre s'est saisi de la question de l'art, tout au long de sa carrière supposerait de lire toutes ses publications, de consulter ses archives, de lire les publications qu'il a lui-même lues. Si tant est que cela soit possible, cela excéderait le cadre de cet article. Mais il est une autre façon de faire, me semble-t-il, plus synthétique : s'intéresser à ses séminaires toulousains puis parisiens.

Toulouse ou la parenthèse de l'anthropologie de l'art

La lecture de leurs comptes rendus annuels est riche d'enseignement car elle permet de comprendre le cheminement de la pensée, l'enchaînement des objets d'analyse, en d'autres termes la logique qui régit l'œuvre, pour le moins foisonnante, de Daniel Fabre. Ses séminaires répondaient à une sorte d'organisation cyclique. Une question était traitée pendant quelques années (trois ans le plus souvent, parfois plus, exceptionnellement moins comme on va le voir) puis un nouveau cycle commençait. Mais celui-ci n'était jamais le fruit d'une décision arbitraire ou d'une lubie intellectuelle. Il était toujours intimement lié à tout ce qui précédait. Il s'agissait parfois d'aborder un thème abandonné quelques années plus tôt mais qui, du fait des matériaux recueillis depuis, appelait une nouvelle analyse, un nouveau regard. Mais il pouvait tout aussi bien s'agir d'aborder un thème nouveau parce que, de proche en proche, de lectures en découvertes, au fil des séances, son évidence avait fini par s'imposer. Quelle place l'art occupe-t-il dans cette double temporalité ?

En 1990-1991, se conclut un cycle de trois années consacré à « Ethnographie et autobiographie ». En 1991-1992, un nouveau cycle s'ouvre ou, pour citer l'annuaire de l'EHESS (et donc Daniel Fabre), « le séminaire principal a abordé un thème nouveau : l'illettré savant dans les cultures européennes » (Annuaire. Comptes rendus des cours et conférences 1991-1992 : 381). Trois ans plus tard, un nouveau cycle débute, intitulé « L'invention de l'art populaire en Europe ». Cependant, il ne dure qu'un an (1994-1995). En 1995-1996, « le séminaire, renouant avec le programme d'anthropologie de l'écriture développé de 1989 à

³ Les très nombreux clichés qui illustrent cet ouvrage sont de Charles Camberoque, un photographe carcassonnais.

1992, a entrepris l'approche d'un thème jusque-là laissé en suspens : la figure de l'écrivain, son élaboration et ses effets » (Annuaire 1995-1996 : 424). Il dure trois ans avant que ne s'ouvre un nouveau cycle, consacré à une « Anthropologie du roman ». L'essentiel des séminaires toulousains est donc consacré à une anthropologie de l'écriture. L'anthropologie de l'art, elle, n'est guère qu'une parenthèse, vite refermée.

On ne peut que s'interroger sur les raisons de cette tentative. Loin de n'être qu'une foucade, elle est intimement liée aux recherches que Daniel Fabre a menées au cours des années précédentes, sans pourtant les prolonger. Tout au contraire, au milieu des années 1990, s'opère ce que Chiara Bortolotto et Sylvie Sagnes qualifient de « retournement » (Bortolotto & Sagnes 2016). Il concerne tous les objets sur lesquels ont porté ses analyses : le patrimoine, la littérature mais aussi l'art. De quoi s'agit-il ? Travaillant sur les bergers, sur « l'illettré savant », Daniel Fabre s'intéresse à leur savoir notamment à leur apprentissage et à leur pratique de l'écriture, réelle mais que « l'ethnologie leur dénie le plus souvent » (Annuaire 1992-1993 : 404), à leurs ressorts et leurs effets, au jeu de miroir déroutant entre berger littéraire et berger réel. De proche en proche, pas à pas, au fil de l'analyse, s'impose à sa réflexion la figure du berger artiste, poète chantant l'amour mais aussi faiseur de formes plastiques. Giotto, si l'on se réfère à la vie de cet artiste telle que rédigée par Vasari et reprise inlassablement ensuite, n'est-il pas un jeune berger surpris charbonnant la silhouette d'une chèvre sur un rocher par le peintre Cimabue ? Et ces bergers qui, en gardant leurs troupeaux, dessinent, sculptent et gravent, ne fournissent-ils pas l'essentiel de l'art vraiment populaire, celui qui emplit les vitrines des musées du même nom dès le début du XX^e siècle ? Ces bergers, dont il décortique les savoirs, en viennent à incarner pleinement cet art. Oui mais pourquoi ? Et comment ? C'est précisément l'objet du séminaire sur « L'invention de l'art populaire en Europe ». Le but n'est pas de discuter sans fin des contours et du contenu de cette pléiade d'arts oxymoriques qui surgissent aux XIX^e et XX^e siècles (art des fous, des enfants, des primitifs, naïf, brut, etc.) mais de scruter leur apparition, leur mise en place, leurs agencements successifs et les effets de ces catégories nouvelles. En somme, il s'agit d'interroger l'émergence, l'apparition d'une catégorie que l'anthropologie a instituée dans ses musées, ses publications. En d'autres termes, il n'est plus question d'analyser, dans le prolongement d'une anthropologie du symbolique, des pratiques et des figures populaires, marginales, peu reconnues – illettré savant ou *Écritures ordinaires* (Fabre 1993) –, il faut désormais prendre la mesure et cerner la mise en place d'une institutionnalisation. En somme, la légitimité la moins discutable, celle qui s'impose comme allant de soi, devient ainsi un

objet de recherche et d'analyse. Le projet intellectuel est séduisant mais il n'a rien d'évident, tant il est novateur, rebattant les cartes et renversant les perspectives. N'y aurait-il pas quelque risque à l'entreprendre ?

Pour un chercheur débutant, cela ne fait aucun doute. Mais, au milieu des années 1990, le jeune professeur de lettres de Carcassonne est devenu un ethnologue reconnu et qui compte. N'a-t-il pas été élu directeur d'études à l'EHESS en 1989, ce qui témoigne de la place qu'il occupe dans le paysage de la discipline, tout en la renforçant ? Il a écrit plusieurs ouvrages d'ethnologie, seul ou avec Jacques Lacroix, sur le conte et les communautés rurales (1973, 1973-1974) ; il a dirigé plusieurs numéros de revue et ouvrages collectifs (Fabre 1987, 1991, 1993, 1996 ; Althabe *et al.* 1992). Il a également participé à des entreprises collectives où dialoguent ethnologie et histoire (Fabre 1986, 1992 a et b, 1996). Il est très présent dans les pages des revues d'ethnologie mais aussi dans leur comité de lecture. À l'autre bout de la chaîne, pourrait-on dire, il est aussi très présent là où l'on fabrique et dirige l'ethnologie. Très impliqué dans la Mission du patrimoine ethnologique, il assure la présidence de son Conseil de 1993 à 1997. Il a créé le GARAE (Groupe audois de recherche et d'animation ethnographiques) à Carcassonne qui est alors en passe de devenir Ethnopôle, premier à obtenir cette labellisation du ministère de la Culture. Avec Jean Guilaine, il a fondé, en 1978, le Centre d'anthropologie des sociétés rurales, de Toulouse, aboutissement de la RCP 323, devenu en 1991 Centre d'anthropologie. Au milieu des années 1990, ceux qui ont parcouru le pays de Sault à ses côtés sont, eux aussi, devenus des ethnologues confirmés : ils ont soutenu leur thèse, ont intégré le CNRS, l'EHESS ou l'Université. D'autres chercheurs sont venus s'ajouter à ce groupe fondateur. Nombre d'entre eux dirigent des DEA et des thèses. Non seulement Daniel Fabre a mené à bien la formation à l'anthropologie du symbolique d'une première génération de chercheurs mais, qui plus est, la deuxième génération pointe le bout de son nez. Un premier temps et une première façon de faire de l'ethnologie se closent ainsi ; l'heure est venue de s'engager sur de nouvelles voies. Il peut désormais jouer « les passeurs de frontières », les « maîtres audacieux et solitaires » qu'il évoquait dans l'entretien avec Zinaïda Polimenova. Mais, à la différence de ceux-ci, il ne sera pas – ou pas longtemps – « solitaire dans [ses] explorations ».

De Carcassonne à Paris ou le « retournement » à l'œuvre

En effet, si les séminaires toulousains de la seconde moitié des années 1990 portent clairement la marque de ce retournement, ce n'est pas là qu'il se déploie mais à une centaine

de kilomètres, à Carcassonne, au GARAE. L'activité y est alors des plus intenses. Les programmes cohabitent, s'engendrent, se complètent. Dès 1997, il accueille le séminaire sur les sources et la genèse de l'ethnologie de la France. En 1998, une journée d'études est plus spécialement consacrée au dessin ethnographique et à l'esthétique de la tradition. En 1996, un appel d'offres de la Mission du patrimoine ethnologique, intitulé « Production, producteurs et enjeux contemporains de l'histoire locale », est lancé tandis que, dans le même temps, Jean-Pierre Piniès et Christiane Amiel interrogent *La Cité de Carcassonne ou les temps d'un monument* (2010)⁴. Un stage, « Regards anthropologiques sur les monuments historiques⁵ », organisé à Carcassonne en 1997, et deux colloques, à Toulouse en 1999 puis à Matera en 2000, permettent de tirer les premières conclusions (Fabre & Iuso 2009), posant de nouvelles questions, appelant nécessairement de nouvelles enquêtes. C'est enfin là que la recherche sur les maisons d'écrivains prend sa pleine mesure dans le cadre d'une entreprise collective (Fabre 2003).

Cette effervescence intellectuelle et scientifique aboutit à la création du LAHIC (Laboratoire d'anthropologie et d'histoire de l'institution de la culture) en 2001, laboratoire construit sur mesure pour accueillir les recherches dont Daniel Fabre avait tout à la fois posé les bases et testé la pertinence au cours des années précédentes. Qu'ils aient participé ou non aux programmes fondateurs menés sous l'égide du GARAE, véritable laboratoire du laboratoire, nombreux sont alors ceux qui rejoignent le LAHIC et s'engagent dans ce qui était alors un programme scientifique tout à fait novateur.

L'un des premiers actes du nouveau laboratoire est un vaste chantier collectif consacré à l'institution archéologique, décliné en cinq ateliers. L'un d'entre eux, portant sur les imaginaires archéologiques, est pour Daniel Fabre l'occasion de s'intéresser à l'une des déclinaisons oxymoriques de l'art, en l'occurrence l'art préhistorique, qu'il aborde en analysant le « choc » que ressentit Georges Bataille dans la grotte de Lascaux, face aux peintures, d'abord dans un ouvrage collectif (Fabre 2008) puis, élargissant la perspective, dans un ouvrage personnel (Fabre 2014). Mais c'est surtout dans le cadre de son séminaire qu'il va rouvrir le dossier de l'art, le parcourant pendant cinq ans, de 2002 à 2007. Une durée tout à fait exceptionnelle. Autant dire que, si à Toulouse, la tentative d'anthropologie de l'art n'avait été qu'un coup d'épée dans l'eau, à Paris, elle emporte l'adhésion et connaît un franc succès. Deux explications, tout à fait complémentaires, s'imposent spontanément pour expliquer échec et succès. Les collègues toulousains formés, par Daniel Fabre lui-même, à

⁴ Publiée dans les Carnets du LAHIC en 2010, la recherche s'est déroulée entre 1996 et 1999.

⁵ Il donnera lieu à la publication d'un ouvrage, *Domestiquer l'histoire* (Fabre 2000).

l'anthropologie du symbolique et inscrits depuis de nombreuses années dans différents champs de cette discipline (parenté, religieux, etc.) ont, sans nul doute, peiné à le suivre sur les chemins plus périlleux, moins éprouvés et, il faut bien le reconnaître, très éloignés de leurs recherches, de l'anthropologie de l'art ; ses collègues parisiens, eux, avaient rejoint le LAHIC pour son programme où figuraient aussi bien l'art que le patrimoine, entre autres. Mais on peut avancer une autre explication. Daniel Fabre avait intitulé son séminaire toulousain « L'invention de l'art populaire en Europe ». Un titre au plus près des éléments de réflexion qu'il avait rassemblés, lesquels justifiaient cette nouvelle orientation. Mais peut-être en était-il trop proche, délimitant de manière trop étroite le périmètre à parcourir ? En d'autres termes, le titre aurait-il été un frein au déploiement de sa pensée ? On peut en faire l'hypothèse. En effet, dans l'hommage qu'il a rendu à Daniel Fabre, Nicolas Adell note qu'« il avait la passion des titres, il aimait en créer et en inventer car il aimait cette concentration d'un programme et d'un mystère dans une formule. Le titre trouvé, tout est déjà là. Après ce n'est que la parenthèse qui s'ouvre⁶ ». Paraphrasant Daniel Fabre, on peut dire que « L'autre de l'art » est, tout à la fois, un « titre » qui suscite la curiosité, un « programme » qui s'appuie sur les recherches menées au milieu des années 1990 à Toulouse mais ne s'y enferme pas, laissant la place à des déploiements multiples et inattendus, et un « mystère » qui attend d'être dévoilé. Notons, sans nous y attarder, que cette belle et efficace formule, qui claque comme une bannière au vent, a connu un succès évident, très vite reprise hors du laboratoire⁷.

J'ai écrit plus haut qu'il rouvre le dossier de l'art, l'expression est à entendre au sens plein. Il s'agit d'approfondir et d'élargir les réflexions qu'il avait conduites à Toulouse au cours des années 1993-1995. Prenons quelques exemples. Au cours du séminaire toulousain, il avait analysé « le moment inaugural – autour de 1848 – qui voit se mettre en place dans le milieu "artiste" la notion d'art populaire » (Annuaire 1994-1995 : 469). C'est précisément sur ce « moment inaugural » que s'ouvre le séminaire parisien, en 2002, avec, entre autres, la relation du voyage en Bretagne de Gustave Flaubert et Maxime Du Camp au cours duquel le premier « élabore une théorie de l'art "barbare" » et l'œuvre de Jules Champfleury, « aussi bien ses travaux sur les poésies que sur les faïences ou l'imagerie qu'ils dénomment (*sic*) populaires » (Annuaire 2002-2003 : 499). Outre ces approches solitaires, Daniel Fabre repère une « expérience collective dont on peut penser qu'elle a joué un rôle majeur, bien que

⁶ <http://www.garae.fr/spip.php?article455>

⁷ *L'autre de l'art*, c'est en effet le titre d'une exposition (octobre 2014-11 janvier 2015) du LaM (Lille Métropole Musée d'art moderne, d'art contemporain et d'art brut), à Villeneuve d'Ascq, et celui d'un documentaire d'Antoine Tracou en 2017.

totallement oublié des chroniqueurs et des historiens, dans ce premier moment d'élargissement du beau vers le "bizarre", le populaire et le primitif. » (*ibid.*) Il s'agit du Musée indien de George Catlin dans lequel ce peintre non académique présente non seulement les cinq cents tableaux qu'il a peints sur le vif, les centaines d'objets qu'il a collectés mais aussi une troupe d'Indiens mettant en scène leurs cérémonies. Les résultats de l'atelier Catlin paraissent, sous la direction de Daniel Fabre, dans le numéro 9 de *Gradhiva* en 2006 (Fabre 2006 a et b). Progressant étape par étape, « après l'art populaire, l'art primitif et l'art des fous » (Annuaire 2005-2006 : 377), le séminaire entreprend, en 2005, l'analyse de l'émergence de l'art des enfants. Si Corrado Ricci est le premier à qualifier ainsi les dessins d'enfant, il n'est pas le premier à s'y intéresser. Dès l'âge classique, ils font irruption dans les tableaux pour mettre en scène d'abord la distance entre la « maladresse » enfantine et la maîtrise de l'artiste puis la spontanéité enfantine avant que, rompant avec cette façon de penser, les artistes ne s'emparent des façons de faire de l'enfant dessinateur. Là encore, la réflexion est menée au sein d'un atelier dont les résultats seront publiés, sous la direction de Daniel Fabre, en 2009 dans *Gradhiva* (Baldy & Fabre 2009 ; Fabre 2009).

Après six années passées à analyser les diverses déclinaisons de l'autre de l'art, Daniel Fabre donne, à partir des années 2007-2008, un « nouveau » thème à son séminaire : « Genèse de l'anthropologie : le paradigme des derniers ». Il convient, en effet, de placer l'adjectif « nouveau » entre guillemets car, fidèle à son rythme cyclique, Daniel Fabre reprend une réflexion, engagée des années plus tôt, à Toulouse, dans le cadre de son séminaire sur « Ethnographie et autobiographie », mais sous un angle neuf. Il montrait alors, entre autres, que le récit autobiographique était intimement lié « à la conscience que la mort de soi coïncidera avec la fin d'un temps, d'un mode de vie, d'une société. Cette promotion au rang de témoin ultime ou, si l'on veut, d'individu-monde, génère toutes les formes de ce que nous avons nommé "l'écriture des derniers" » (Annuaire 1990-1991 : 330-331). Il s'agit désormais d'analyser l'émergence de l'expérience puis de la discipline anthropologique au prisme de ce paradigme nouveau qu'est le paradigme des derniers. En effet, « [les derniers] ont déterminé une manière de faire et de définir la discipline anthropologique, ses objets de prédilection ainsi que ses pratiques d'enquête et d'écriture : l'informateur privilégié, l'attention portée à la parole, l'accent mis sur les œuvres, le concept de culture distinct du concept de société, le rapport privilégié à la littérature... » (Annuaire 2007-2008 : 403). La première année est consacrée à l'analyse de deux figures majeures : Dersou Ouzala, le dernier Gold, qui accompagna Vladimir Arseniev dans la taïga de l'Oussouri, en Sibérie et Ishi, le dernier des Indiens yahi, recueilli par Alfred Kroeber au Museum de l'université de Californie.

À bien y regarder, la rupture avec son séminaire sur l'autre de l'art (2002-2007) n'est qu'apparente. Un fil rouge les relie de façon serrée. En effet, en 2003-2004, poursuivant son exploration « des moments de redéfinition moderne de l'art par *inclusion* de pratiques auparavant marginales et exclues et qui se trouvent d'un coup reconnues, revendiquées même, comme des foyers essentiels de la création artistique », il avait porté son attention sur « l'art des fous, [...] invention de médecins soudain attentifs à la production non sollicitée d'œuvres plastiques chez des internés en hôpitaux psychiatriques ». Médecins qui proposent une nouvelle approche, une nouvelle façon de comprendre l'œuvre : « L'enquête consiste donc, dans le dialogue avec le créateur et dans l'étude aussi complète que possible de sa vie et de ses œuvres, à démêler, à clarifier les relations significatives qui unissent expérience du sujet, coordonnées sociales et culturelles et productions plastiques » (Annuaire 2003-2004 : 509-510). C'est exactement ce programme que Daniel Fabre applique, dans la seconde partie de son séminaire, « à une catégorie spécifique [qu'il appelle] les "artistes de la mémoire" » que sont Anna Mary Robertson dite Grandma Moses, Harry Libermann, Clémentine Hunter dite Tebé, Simone Le Moigne, Ilex Beller et Franco Magnani auxquels il consacre un article paru en 2005. Or, eux aussi sont des « derniers » : les derniers témoins d'un monde qui a sombré (le shtetl, village juif d'Europe centrale pour Ilex Beller et Harry Libermann, le monde de la plantation pour Clémentine Hunter) ou dont ils ont été définitivement séparés, volontairement ou non (l'Italie pour Franco Magnani, le monde rural pour Simone Le Moigne). Or, ce monde, ils le reconstituent de la pointe de leur pinceau tout comme Ishi et Dersou Ouzala font revivre le leur dans les récits de vie qui sont attachés à leur nom.

Si dans le cadre de ses derniers séminaires, Daniel Fabre se donne d'autres objets d'analyse, il n'a pas pour autant renoncé à interroger l'art. Bien au contraire, il se propose de l'aborder sous un autre angle, celui de « la pérennité », « valeur très particulière attachée à quelques productions humaines protégées de l'érosion du temps » (Fabre 2014a : 84). Il émet l'hypothèse que le « dur désir de durer », pour reprendre l'expression qu'il affectionnait, empruntée à Éluard, le « désir de pérennité », pour citer le titre⁸ du projet qu'il soumet, en 2015, à l'Agence nationale de la recherche en s'adossant à une équipe forte d'une vingtaine de chercheurs spécialistes de différentes aires culturelles, emprunte quatre voies et engage autant de dispositifs, au sens foucauldien du terme, qui, selon les cas, se succèdent, coexistent, se combinent, etc. : le trésor, l'art, le monument et le patrimoine. Dispositifs qui s'articulent autour de quatre grandes questions auxquelles chacun apporte des réponses différentes : la

⁸ Le titre exact est « Désir de pérennité. Anthropologie comparée des dispositifs de "mise en valeur" des biens d'exception ».

visibilité, l'énonciation, la subjectivation et la force. On l'aura compris, ces nouvelles réflexions l'aident, par contraste, à définir et cerner ce qui caractérise les autres dispositifs, et tout particulièrement celui du patrimoine dans ses expressions les plus contemporaines.

Depuis ses « lectures initiatiques » jusqu'à sa dernière entreprise collective restée au stade d'ébauche, Daniel Fabre a toujours accordé à l'art une place importante dans ses recherches, interrogeant plus spécialement ses rapports au passé, collectif et individuel, celui des États-Nations, des « communautés », pour reprendre un terme cher à l'Unesco, et des personnes. Ainsi, en va-t-il pour les peintres autobiographes par exemple. C'est de mémoire qu'il est question au travers de leurs tableaux mais aussi dans l'effervescence des années 1840 où George Sand et quelques autres vont voir le musée Catlin et retrouvent, en le regardant, l'enfance, la leur mais aussi celle de l'art qui bouleverse Georges Bataille dans la grotte de Lascaux. Enfance que Daniel Fabre n'a eu de cesse d'interroger, dès ses premiers travaux sur l'invisible initiation qu'il traquait aussi bien dans ses souvenirs personnels que dans la littérature. Au fond, c'est peut-être autour de l'art que s'enroulent trois des grands fils rouges de son parcours : l'enfance, la mémoire et la littérature, selon des agencements toujours variables, où le poste d'observation pouvait devenir objet d'observation et donner naissance à de nouveaux chantiers.

Bibliographie

Althabe Gérard & Daniel Fabre, Gérard Lenclud (dir.), 1992. *Vers une ethnologie du présent*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'Homme, coll. « Ethnologie de la France », n° 7.

Amiel Christiane & Giordana Charuty, Claudine Fabre-Vassas, 1981. *Jours de vigne. Les femmes des pays viticoles racontent le travail*, Villelongue d'Aude, Atelier du Gué.

Amiel Christiane & Jean-Pierre Piniès, 2010. *Entre mémoires et usages. La cité de Carcassonne ou les temps d'un monument*, Paris, Les Carnets du LAHIC, LAHIC/ DPRPS – Direction générale des patrimoines, n° 5, [en ligne], <http://www.iiaac.cnrs.fr/IMG/pdf/carnet5.pdf>, [lien valide en juillet 2019].

1991-2015. *Annuaire. Comptes rendus des cours et conférences*, Paris, Éditions de l'EHESS.

Baldy René & Daniel Fabre, 2009. « Des enfants dessinateurs au Moyen Âge, *Gradhiva*, n° 9, p. 152-163.

Bortolotto Chiara & Sylvie Sagnes, 2016. « Daniel Fabre et le patrimoine. L'histoire d'un retournement », *L'homme*, n° 218, p. 45-55, [en ligne], <https://journals.openedition.org/lhomme/28923>, [lien valide en juillet 2019].

Charuty Giordana & Claudine Fabre-Vassas, Agnès Fine, 1980. *Gestes d'amont*, Villelongue d'Aude, Atelier du Gué, 1980.

Fabre Daniel, 2015. « L'art objet de l'anthropologie », propos recueillis par Zinaïda Poliménova, *Les nouvelles de l'INHA*, n° 44, p. 1-2.

—2014a. « La pérennité », in Nathalie Heinich, Jean-Marie Schaeffer & Carole Talon-Hugon (dir.), *Par-delà le beau et le laid. Enquêtes sur les valeurs de l'art*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, Coll. « *Æsthetica* », p. 83-104.

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

—2011. « Face au double », in Daniel Fabre et Jean-Pierre Piniès (dir.), *Vies et revies de René Nelli*, Carcassonne, Garae Hésiode.

—2009. « "C'est de l'art !" : le peuple, le primitif, l'enfant », *Gradhiva*, n°9, pp. 4-37.

—2008. « Le poète dans la caverne. Georges Bataille à Lascaux », in Claudie Voisenat (dir.), *Imaginaires archéologiques*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'Homme, coll. « Ethnologie de la France », n° 22, p. 127-182.

—2006a. « Catlin vu d'Europe », *Gradhiva*, n° 3, p. 5-15.

—2006b. « L'effet Catlin, Paris 1845-1846, *Gradhiva*, n° 3, p. 55-75.

- 2005. « Peindre la mémoire », *L'Homme*, n° 175-176, p. 251-275.
- 1996. « Faire la jeunesse au village », in Giovanni Levi & Jean-Claude Schmitt (dir.), *Histoire des jeunes en Occident*, t. II, *L'époque contemporaine*, Paris, Le Seuil, p. 51-83.
- 1992a. « Proverbes, contes, chansons », in Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, t. III, *Les France*, vol. 2, « Traditions », Paris, Gallimard, pp. 612-639.
- 1992b. « Le Manuel de folklore français d'Arnold Van Gennep », in Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, t. III, *Les France*, vol. 2, « Traditions », Paris, Gallimard, p. 640-675.
- 1992c. *Carnaval ou la fête à l'envers*, Paris, Gallimard.
- 1986. « Familles : le privé contre la coutume », in *Histoire de la vie privée*, in Philippe Ariès et Georges Duby, tome 3, De la Renaissance aux Lumières, Paris, Le Seuil, p. 545-579.
- 1969. *Jean de l'Ours. Analyse formelle et thématique d'un conte populaire*, Carcassonne, Éditions de la revue Folklore.
- Fabre daniel (dir.), 2003. *L'écrivain et ses demeures*, Paris, Rapport remis au Ministère de la Culture et de la Communication.
- 2000. *Domestiquer l'histoire*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. « Ethnologie de la France », n° 15.
- 1996. *L'Europe entre cultures et nations*, Actes du colloque de Tours, décembre 1993, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. « Ethnologie de la France », n° 10.
- 1993. *Écritures ordinaires*, Paris, Éditions P.O.L, Bibliothèque Publique d'Information / Centre Georges Pompidou.
- 1991. *Ethnologie Française*, « Apprentissages. Hommage à Yvonne Verdier », t. XXI, n° 4.

—1987. *Études rurales*, « Le retour des morts », n°105-108.

Fabre daniel & anna Iuso (dir.), 2009. *Les monuments sont habités*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'Homme, coll. « Ethnologie de la France », n° 24.

Fabre daniel & charles Camberoque, 1977. *La fête en Languedoc*, Toulouse, Privat.

Fabre daniel & jacques Lacroix, 1973-1974. *La tradition orale du conte occitan. Les Pyrénées audoises*, 2 tomes, Paris, P.U.F.

— 1973. *La vie quotidienne des paysans du Languedoc au XIX^e siècle*, Paris, Hachette Littérature.

Fabre daniel & jean-pierre Piniès (dir.), 2016. *René Nelli ou la poésie des carrefours*, Carcassonne, Garae Hésiode, 2016.

Fabre-Vassas claudine, 1982. *Adrienne Soulié, couturière et conteuse à Saint-Couat-d'Aude*, Villelongue d'Aude, Atelier du Gué, 1982.

Laurière christine, 2016. « Hommage à Daniel Fabre. La RCP 323 : une aventure collective en pays de Sault. Entretien avec Dominique Blanc, Agnès Fine, Jean Guilaine et Claudine Vassas », *ethnographiques.org*, n° 32, [en ligne], <https://www.ethnographiques.org/Hommage-a-Daniel-Fabre-La-RCP-323>, [lien valide en juillet 2019].

Méray Antony, 1861. « Les diverses façons d'aimer les livres », *Annuaire du bibliophile, du bibliothécaire et de l'archiviste*, Paris, Meugnot et Claudin, p. 142-157.

Pous pierre, 1979. *Cinq contes populaires du pays de Sault*, édition établie et présentée par Daniel Fabre, Villelongue d'Aude, Atelier du Gué.

Filmographie :

Daniel Fabre, entretien avec Nicolas Adell, réalisateur : Gilles Le Mao, producteur : La Huit, 2016.