



Marges
Revue d'art contemporain

06 | 2007
Art et ethnographie

Art et ethnographie

Art and Ethnography

Virginia Whiles

Traducteur : Claire Fagnart



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/629>

DOI : 10.4000/marges.629

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2007

Pagination : 50-58

ISBN : 978-2-84292-250-4

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Virginia Whiles, « Art et ethnographie », *Marges* [En ligne], 06 | 2007, mis en ligne le 15 octobre 2008, consulté le 04 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/629> ; DOI : 10.4000/marges.629

Art et ethnographie

Cet article est divisé en trois parties. La première reprend le contenu des débats organisés à l'occasion de deux expositions intitulées « Terrains vagues : entre le local et le global » qui se sont tenues en 1998 à l'École régionale des beaux-arts de Rouen et au Kent Institute of Art & Design de Canterbury¹. La deuxième partie présente le séminaire intitulé « Dialogues entre l'art et l'anthropologie » que je dirige depuis 2002 au Chelsea College of Art and Design². La dernière partie fait le point sur l'état actuel de mes réflexions dans ce domaine.

D'abord quelques mots pour présenter mon engagement dans ce dialogue interdisciplinaire entre l'histoire de l'art, ma spécialité, et des études tardives d'anthropologie. Un des éléments qui relie ces deux champs – celui de l'art et celui de l'anthropologie – se situe dans leurs fondations communes au siècle des Lumières. C'est à cette époque – qui fut également celle de l'élaboration de l'idéologie colonialiste dans une perspective ethno/eurocentriste – qu'elles se sont constituées en disciplines académiques. À la fin du 19^e siècle, avec la mode du « primitivisme », l'histoire de l'art s'est appropriée la « recherche orientaliste de soi en l'autre³ » (*self-otering*) et a dès lors développé des liens avec l'anthropologie et avec la psychanalyse : deux champs dont les propos sont, selon Hal Foster, des « discours modernes privilégiés⁴ ».

Pendant plus de trente ans, en tant qu'enseignante et curateur d'art non-occidental en France et en Angleterre, j'ai été confrontée à

¹ Artistes invités : Shelagh Cluett, Anita Dube, Jimmie Durham, Jakob Gautel, N.S.Harsha, Susan Hiller, Hélène Hourmat, Guy Lemonnier, Alice Maher, Francois Moulignat, Yoon Swin, Risham Syed, Vasudha Thozhur et Yuan de Shen.
Anthropologues : Carlo Severi, Denis Vidal, Nicole Deshayes. À noter aussi la présence d'une spécialiste de la photographie orientale : Mounira Khemir.

² Université des arts de Londres.

³ Par « orientalisme », Virginia Whiles désigne les représentations collectives d'un monde exotique aux contours historiques et géographiques peu précis que les Européens ont consommé en y projetant divers

fantasmes d'un « autre » rêvé (ndlr).

⁴ Hal Foster, *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde*, Bruxelles, La lettre volée, p. 223. Hal Foster se réfère ici à Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, NRF Gallimard, chapitre X, « Les Sciences humaines ».

⁵ Virginia Whiles, « A Curious Relationship », *Journal E@TM, Anthropology from Below*, 2000, vol. 1, S.O.A.S. (École d'Études Orientales et Africaines, Université de Londres).

⁶ Initialement à L'École des Hautes Etudes (Paris) et puis à la S.O.A.S.

⁷ Everlyn Nicodemus, *The Centre of Otherness*, Londres, INIVA/Kala Press, 1994, p. 100.

⁸ La 5^e biennale de Lyon, « Partage d'exotismes » (1999), a tenté de réparer la présentation purement formaliste (esthétique) de l'odyssée multiculturelle précédente de Jean-Hubert Martin, « Les Magiciens de la Terre » (1989), en invitant des anthropologues en tant qu'« experts » pour nommer des sections, comme si c'était une source immédiate d'éclaircissement. J'ai écrit dans une revue (Artscribe) que l'exposition était loin de concerner le « partage » : « l'autre conserve toutes les

différentes formes de préjugés sans gravité mais néanmoins réels. Je me suis alors tournée vers l'anthropologie avec l'espoir de trouver, dans sa critique de l'ethnocentrisme, les outils d'une compréhension plus claire (« désorientalisée ») des différents modes de représentation et de leurs relations avec leurs contextes culturels. Depuis 1994, j'ai sans cesse travaillé avec des artistes et des théoriciens de l'Asie du Sud et des Occidentaux, dans le cadre d'expositions et de débats. Comme je l'espérais, cela a engagé un début de dialogue entre artistes et ethnographes, mais celui-ci manque encore de franchise, comme je l'ai expliqué ailleurs : « leur "disparité" apparente n'est pas de l'ordre du conflit, elle est due plutôt à la versatilité de leur relation qui passe de l'appréhension mutuelle fantasque (ou de l'envie) à la négligence⁵ ».

Après dix ans d'études⁶, je ne suis pas convaincue que l'anthropologie se soit vraiment libérée de ses tendances orientalistes, mais cette idée me vient peut-être de ma pratique d'historienne de l'art ! À propos de la recherche ethnographique dans le domaine de l'art, ma principale critique consiste à souligner le peu d'espace accordé à l'art contemporain. Reposons la question : pourquoi les ethnographes accordent-ils plus d'attention à la production artisanale qu'à l'art contemporain ?

En tant qu'artiste africain et ancien anthropologue, Everlyn Nicodemus n'a cessé de clamer que « la fabrication d'objets folkloriques sans rapport avec le temps dans lequel nous vivons – survivance rituelle – a accédé au statut d'expression culturelle authentique. Pendant ce temps, les gens branchés ont tendance à nous marginaliser et à nous négliger, nous, artistes modernes, nous piétiner sous prétexte que nous serions atypiques dans notre propre contexte... aussi ne venez pas avec vos anthropo, ethno, sociologico fourre-tout⁷ ! ».

Comme certaines expositions « transnationales » en France l'ont trop clairement mis en évidence, la tendance curatoriale à proposer une perspective orientaliste, primitiviste, néo-surréaliste de « l'autre exotique » a été vaguement contrecarrée en accompagnant les œuvres d'un discours ethnographique⁸. Pourtant cette tentative échoue radicalement pour les mêmes raisons que celles clairement discernées par Sally Price, des années auparavant⁹ : la « mésappropriation » de l'autre par une tutelle autoritaire et spécialisée afin de légitimer une sélection aléatoire et subjective toujours fondée sur l'esthétique hégémonique occidentale. Comme l'a relevé Nancy Sullivan, bien que les œuvres paraissent contemporaines dès l'instant où elles partagent un lieu d'exposition, « c'est le manque d'histoire partagée qui produit

“l’authenticité”... moins l’histoire est partagée, plus l’autre semble authentique¹⁰ ».

Néanmoins, s’il y a une chose dont je suis sûre, c’est que la pratique ethnographique du travail sur le terrain, alliée à la tendance actuelle à l’auto-réflexivité, réduit le risque d’affirmations généralisatrices si souvent rencontrées dans les écrits sur l’art¹¹.

Les débats qui eurent lieu à l’occasion de l’exposition : « Terrains vagues », dont le thème faisait référence au texte de Hal Foster, « L’artiste comme ethnographe », se sont focalisés sur la question de la relation entre l’art et l’ethnographie. Les artistes et les ethnographes qui y participaient, développèrent une réflexion autour de trois thèmes principaux : l’observation participante, la notion de « don » de Marcel Mauss et le concept de l’artiste comme « chamane ».

Si l’on revient sur les principales questions qui ont été abordées lors des discussions, il est intéressant d’évoquer les points de vue contradictoires de deux intervenants ayant inversé leurs rôles – Susan Hiller, l’artiste, était autrefois anthropologue et Carlo Severi, l’anthropologue, a été artiste – à propos de la notion d’« observation participante ». Hiller déclara que son choix pour la pratique artistique plutôt que pour l’ethnographie était lié à « son expérience personnelle » et Severi fit le portrait de l’artiste contemporain comme d’un homme en quête d’objectivité, loin de tout stéréotype romantique. Par contre, a-t-il noté avec ironie, cette attitude romantique peut être attribuée de la récente « auto-légitimation » (*self-fashioning*) de certains ethnographes.

Cette tendance à l’inversion des stratégies entre artistes et ethnographes peut être mise en relation avec l’observation de Clifford selon laquelle les artistes cherchent à rendre étrange notre monde familier tandis que les anthropologues cherchent à rendre compréhensible l’étrange ou l’« apparemment irrationnel ». Les deux rêvent peut-être d’un changement.

Le point central du texte de Foster sur les artistes comme ethnographes concerne la distance critique. Depuis qu’en anthropologie, la distance physique n’est plus un critère – le « terrain est partout¹² » – l’ethnographie expérimentale maintenant multi-située, interactive, numérique et polyphonique inspire voire est singée par des artistes et peut mener « [...] autant à l’évitement qu’à l’extension de la critique institutionnelle¹³ ». Par exemple, au cours de la discussion, la défense, par Susan Hiller, de « l’immersion dans sa propre culture » comme forme vraie de travail de terrain a été immédiatement mise en cause par la question de l’anthropologue Denis Vidal quant à savoir ce que recouvre

qualités exotiques “authentiques” projetées par “un orientaliste” au regard fixe... ». Cette exposition a maintenu le goût de Jean-Hubert Martin pour le « cabinet de curiosités », un style d’exposition qui parvient à masquer n’importe quel terrain critique.

⁹ Sally Price, *Primitive Art in Civilised Places*, Chicago, University of Chicago Press, 1989. (*Arts primitifs, Regards civilisés*, Paris, ENSBA, 2006.)

¹⁰ Nancy Sullivan « Inside Trading: Postmodernism and the Social Drama of Sunflowers in the 1980s Art World », dans George E. Marcus & Fred R. Myers (sld) *The Traffic in Culture*, Berkeley, University of California Press, 1995.

¹¹ Voir la critique de Howell, « Cultural Studies and Social Anthropology: Contesting or Complementary Discourses ? », dans *Anthropology and Cultural Studies*, Stephen Nugent et Cris Shore (sld), Londres, Chicago, Pluto Press, 1997.

¹² Marc Augé, 1994.

¹³ Hal Foster, *Le Retour du réel*, Bruxelles, La Lettre volée, 2005, p. 241.

¹⁴ On en trouve un exemple dans le texte de George E. Marcus, « The Power of Contemporary work in an American Art Tradition to Illuminate Its Own Power Relations » dans *The Traffic in Culture*. *op. cit.*

¹⁵ James Clifford, *The Predicament of Culture*, Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1988, p. 147. [Malaise dans la culture. *L'ethnographie, la littérature et l'art au 20^e siècle*, Paris, ENSBA, 1996].

¹⁶ Voir la discussion entre Hans Haacke et Pierre Bourdieu dans *Libre Échange*, Paris, Seuil, 1992. Voir aussi les deux derniers catalogues de la Documenta.

¹⁷ Le *mihrab* est une niche pratiquée dans le mur *qibla* de la mosquée, qui précise la direction de la prière.

¹⁸ Moulignat, catalogue de l'exposition « Terrains vagues », KIAD, 1998.

¹⁹ Exposition « Rites of Passage Art for the End of the Century », Londres, Tate Britain, 1995. Commissaire de l'exposition, Stuart Morgan, texte du catalogue de Julia Kristeva.

l'expression « sa propre culture ».

Les buts contrastés de l'art et de l'anthropologie sont invariablement présentés dans une perspective moralisante¹⁴. L'art et l'anthropologie sont tous deux concernés par la rencontre et l'altérité, mais tandis que le travail des anthropologues est pensé comme une contextualisation des relations sociales, celui de l'artiste est plutôt perçu comme une forme de prestidigitat¹⁵, le jeu d'adresse pouvant signifier « représenter des faits de manière erronée, les réarranger avec habileté ». Il est alors bizarre de mettre en parallèle la pression qui pèse aujourd'hui sur les artistes afin qu'ils réintroduisent de l'éthique dans l'esthétique¹⁶ et la transformation simultanée de l'anthropologie par le biais de la fiction et de l'imagination.

Les idées de Mauss sur « le don » comme « fait social total » ont constitué la charpente d'une remarquable installation de François Moulignat, spécialement réalisée pour l'exposition. Le projet de l'artiste, inspiré par ses études d'architecture islamique et par ses observations sur l'insuffisance de structures qui devraient permettre aux 5 millions de musulmans installés en France de pratiquer librement leur culte, consiste en un « don » à la communauté musulmane de Rouen d'une structure peinte, destinée à faire fonction de *mihrab*¹⁷. Cette œuvre se veut une exploration des fonctions et des limites de l'art à plusieurs niveaux. L'artiste souligne qu'en se trouvant intégrée au *mihrab*, « en pénétrant dans la sphère du sacré, cette installation perd sa fonction d'œuvre d'art et, comme une « greffe », se trouve absorbée par l'organisme. Devenue fonctionnelle, on ne la voit plus¹⁸ ». Cette installation a également mis en jeu des échanges entre musulmans et non musulmans, entre l'art et la religion, et entre l'appropriation et le don. Le projet a donc développé de multiples dimensions politiques. Les rencontres et discussions de l'artiste avec des membres des communautés musulmanes furent enrichissantes tant en termes théoriques que pratiques. Cette œuvre, très polémique, a conduit à un débat houleux où furent abordées les questions de l'appropriation, de l'échange, du symbolisme, de la mimésis et du formalisme. Moulignat a insisté sur la fonction intégrative du don qui, selon Mauss, fonctionne dans deux sens, via le don et la réception d'une part, via le contre-don d'autre part, et cimente les relations de la communauté. En fin de compte, le don de Moulignat fut accepté et a permis d'engager le dialogue qu'il avait espéré.

Le troisième point de la discussion a porté sur le concept de l'artiste comme chamane ou « passeur », thème qui fut aussi celui de l'exposition « Rites de passage¹⁹ ». Carlo Severi fut radical dans son

rejet de l'idée que la thérapie est une caractéristique commune à l'art et au chamanisme. Severi a insisté sur le fait que, dans ces deux domaines, les questions de santé ou de bonne volonté étaient bien moins importantes que l'exploration et la promotion des idées et de la connaissance. La relation entre art et chamanisme résulte plutôt du recours au rituel dans la performance, dès les années 1970, d'une manière qui laissa penser que le rôle de l'art pouvait être de remplir le vide laissé par la perte de rituel dans la vie contemporaine, (thème exploré dans les écrits de Lucy Lippard et également dans ceux de Susan Hiller). Ceci a conduit à l'idée que « le désir ethnographique » de certains artistes pouvait les amener à concevoir le travail de terrain comme un « rite de passage », comme dans l'anthropologie classique.

Diverses observations intéressantes ont émergé de ces débats, observations qui ont par la suite nourri les discussions avec les étudiants de mes séminaires. Les quatre problématiques principales posées par les participants et qui concernaient tout autant la pratique artistique que l'ethnographie furent : 1) l'interférence entre la sphère personnelle et la sphère politique en particulier dans les travaux d'inspiration féministe ; 2) l'interaction entre la vérité et la fiction ; 3) la comparaison des méthodes utilisées par exemple dans des enquêtes indigènes, réalisées par plusieurs collaborateurs et multi-situées ; 4) la mésappropriation des symboles culturels par des artistes, question fortement polémique.

Dans le séminaire d'art et d'ethnographie²⁰, j'introduis les étudiants à l'histoire des relations entre ces deux domaines avant de leur exposer des théories anthropologiques qui, je crois, peuvent être utiles à certains artistes. Ceci comprend les textes de Victor Turner, Mary Douglas, Johannes Fabian, Talal Asad, Arjun Appadurai, Sally Price, James Clifford, Michael Taussig, Henrietta Moore, G.E. Marcus, F.R. Myers, Alfred Gell, Chris Pinney, Daniel Miller et Nicholas Thomas. À ces auteurs s'ajoutent des écrivains qui travaillent dans des domaines apparentés et dont les idées présentent un réel intérêt pour les artistes qui souhaitent insérer leur pratique dans le champ social. On peut citer ici certains textes de Bourdieu, de Certeau, Saïd et Bakhtin et les textes féministes d'Irigaray, Kristeva, Mulvey, Butler, Braidotti, ou encore des textes discutant de manière spécifique les liens entre l'art et l'ethnographie comme ceux de Foster, Schneider et Coles. Nous nous intéressons également aux artistes dont le travail implique une approche ethnographique comme Joseph Beuys, Mark Dion, Jimmie Durham, Atul Dodiya, Mona Hatoum, Huang Yong Ping, Guy

²⁰ Ce séminaire est lui-même basé sur un séminaire expérimental antérieur dénommé « Contextualisation » que j'ai donné aux étudiants de dernière année de l'École Régionale des Beaux-Arts de Rouen dans les années 90. Les étudiants étaient invités à présenter un travail pratique (le leur ou celui de quelqu'un d'autre) sans l'aide d'aucune image, en ayant recours à la description orale en s'appuyant sur un réseau de références personnelles et historiques afin d'essayer de construire une forme de matrice originelle, avant toute intention de lecture ou d'interprétation. Ceci s'est avéré étonnement constructif du fait même de la déconstruction de la méthode habituelle d'analyse basée sur une perspective formaliste.

Lemonnier, Ilya Kabakov, Cindy Sherman, Mary Kelly, Andrea Fraser, Susan Hiller, Sophie Calle et bien d'autres.

Dans la deuxième partie du séminaire, nous cherchons à mettre en œuvre une expérimentation pratique de la question de la participation/observation en relation avec des contextes sociaux spécifiques. Par exemple, à l'occasion de la récente relocalisation de l'université d'art à un emplacement prestigieux – juste à côté de la Tate Britain – une étude a été menée sur le déménagement, sur les changements qu'il a engagés et sur ses conditions de réalisation. La critique institutionnelle a été conduite à partir d'observations et d'entretiens réalisés auprès d'étudiants et du personnel de l'université d'art. L'analyse du contexte a été effectuée à partir d'entrevues avec les voisins. Une étude de l'interaction entre l'espace et certains comportements rituels a été faite à partir de l'observation et des entretiens avec différents usagers des ateliers et des espaces de détente tels la cantine et le bar.

La pratique au sein du séminaire comprend aussi la réalisation de performances à plusieurs, la présentation du travail de chacun, la production de récits biographiques avec l'appui de leurs objets fétiches, de récits individuels d'une expérience collective de visite d'exposition, divers jeux avec des cartes postales visant à explorer le concept de « tourisme culturel » ainsi que des discussions avec de jeunes anthropologues invités à présenter leur recherche doctorale.

La dernière partie de cet article propose quelques réflexions sur la situation actuelle des relations entre l'art et l'ethnographie. « Aidez le lecteur ». « Racontez toute l'histoire » sont des conseils souvent donnés dans les cours de méthodologie, en anthropologie. Une des manières d'y arriver est de raconter des anecdotes — habitude admirable qui traverse les écrits hilarants de John Cage où des exemples de rencontres fortuites et d'événements improvisés éclairent sa philosophie dense et pleine d'esprit. Dans mes écrits sur des expériences de travail de terrain, apparaît un vocabulaire emprunté au théâtre : rôles, acteurs, scénarii, jeux, performances. L'ethnographie performative est actuellement une pratique qui convient à l'expansion de l'ethnographie dans d'autres formes de représentation : non plus seulement littéraire mais visuelle et corporelle au moyen de la vidéo ou d'autres technologies numériques. Le croisement du documentaire et de la fiction est une stratégie adoptée par certains ethnographes, emplis du désir non seulement « d'être artiste » mais également « d'être écrivain ».

Il est intéressant de comparer l'approche de l'écrivain Orhan Pamuk

à celle préconisée par Hal Foster à propos des artistes ayant recours à l'ethnographie. Dans le discours qu'il a fait à l'occasion de la réception d'un prix littéraire à Hambourg²¹, Pamuk a décrit son approche ethnographique rigoureuse d'un des lieux de son roman. Il a raconté en détail comment il lui était arrivé de suivre la trace de son héros, de s'asseoir dans les mêmes cafés, de faire des emplettes au magasin du coin, de parler aux gens du pays, s'identifiant ainsi à son héros. Il a ainsi mis en œuvre cette « recherche de soi en l'autre » (*self-othering*) que l'on trouve chez de nombreux « artistes comme ethnographes » et que condamne Foster. Ce dernier met en garde les artistes contre les risques, liés à cette posture, de renforcement de leur « autorité ». Il y voit également une perte romantique de toute distance critique et une forme d'arrogance idéologique : parler pour les autres plutôt que de permettre aux autres de faire entendre leur propre voix.

En réponse, Pamuk défend le roman précisément en tant qu'œuvre d'imagination, en tant qu'il peut être « une fiction pouvant dire la vérité, tellement souvent voilée dans la vraie vie », en tant précisément qu'il peut « parler pour ceux qui ne peuvent pas, pour ceux dont la colère n'est pas entendue »... et par dessus tout, dit-il, parce qu'il permet d'imaginer des conduites de vie alternatives.

Arjun Appadurai et Alfred Gell sont deux anthropologues ayant fait preuve d'une conscience claire des puissances de l'imagination. Leurs arguments montrent une pertinence particulière à l'égard de la question la plus complexe de l'enseignement de l'art en Grande-Bretagne : celle des différences culturelles, des conditions et des possibilités d'interaction, de contestation ou d'appropriation dans la mesure où la majorité des étudiants ne sont pas des ressortissants britanniques mais sont issus de milieux ethniques variés. Une des principales questions que mon séminaire essaye de poser est celle de l'identité culturelle, en particulier dans le contexte de modes curatoriales actuelles mettant en scène tantôt l'hybridité transnationale tantôt les positions politiques à l'égard des identités spécifiques. Face à un jeu post/néo-colonial, comment un artiste se positionne-t-il ? Fait-il un usage de son identité culturelle qui a un lien avec son travail, sans compromettre ses intentions ? Ou cède-t-il aux pressions du monde de l'art en suivant les tendances post-modernes au nomadisme et à la déterritorialisation ? L'intérêt pour les traditions indigènes et son développement dans les pratiques contemporaines est une question qui réclame notre attention. En négligeant le particulier au nom de la diversité hybride, le discours transnational dépossède les groupes spécifiques d'une politisation (met un terme, étouffe,

²¹ Ceci s'est passé juste avant son procès pour trahison, en Turquie, pour avoir décrit les massacres des Arméniens par les Turcs. Depuis il a été acquitté, en partie grâce à la pression du public et suite à la demande de la Turquie d'entrer dans l'Union Européenne.

²² À ce propos, voir Slavoj Žižek, *The Ticklish Subject*, 1999, p. 198. La demande, formulée par le monde de l'art occidental, pour une lecture facile d'artistes en provenance d'autres cultures tend à occulter les différences complexes. Mon doctorat sur les miniatures pakistanaises contemporaines met en évidence le besoin de retrouver les significations d'une forme d'art traditionnelle dans les contextes locaux de production. Il met aussi en évidence le besoin d'aborder des esthétiques locales spécifiques de même que les particularités de confrontation, adaptation ou résistance à l'Occident produites par chaque œuvre.

²³ Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota, 1996. (*Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot, 2001)

²⁴ On peut citer deux sites importants de résistance : StoptheWar.org et Movementoftheimagination.

²⁵ Simon Coleman et Bob Simpson, « Study of "Anthropological Effects" », dans *Anthropology Today*, Vol 15 No 6. décembre 1999.

²⁶ Le terme ne doit pas être entendu ici dans le

hypothèque la politisation des groupes spécifiques) et induit le risque de « désavouer la politique²² ».

L'intérêt de la comparaison entre Foster et Pamuk est que leurs deux perspectives sont justifiées. Là où les anthropologues ont besoin d'imagination pour construire leur récit, les artistes peuvent tirer profit des contraintes d'une étude concise comme dans le processus ethnographique, mais tous deux ont besoin de la vision et du culot « pour parler vrai au pouvoir » comme l'a revendiqué Edward Saïd.

La vision des perspectives ethnographiques globales²³ de Appadurai est un texte crucial dans mon séminaire dans la mesure où il affirme l'importance des médias, non seulement dans la vie sociale contemporaine, mais aussi afin de pouvoir imaginer des styles de vie alternatifs. Son discours sur les « courants » et les « panoramas » décrit les différentes manières dont les cultures ethniques s'adaptent ou se confrontent aux influences hégémoniques occidentales contingentes à la mondialisation. L'imagination est présentée non comme ressource palliative mais comme pratique sociale par laquelle des nouvelles communautés peuvent être prises en compte, en particulier par le biais de propositions Internet qui peuvent constituer une résistance à la reproduction de la normalisation culturelle en offrant un espace pour des points de vue alternatifs. J'ai été témoin de ceci au Pakistan où un régime oppressif est mis en cause seulement par l'échange d'idées dans le pays et avec l'extérieur, une opportunité politique grandement facilitée par Internet²⁴.

Il en est de même des idées de Gell au sujet de l'œuvre d'art comme prothèse ou agent social de sorte que la production et la circulation des objets d'art sont perçues comme accomplissant une fonction sociale comparable au rituel du potlatch observé par Mauss : à savoir soutenir des réseaux relationnels dans lesquels le système d'échange en boucle est la société. Les réflexions de Gell constituent une référence pour ces jeunes artistes idéalistes qui rêvent d'un monde de l'art alternatif au monde du marché.

Une étude intéressante réalisée par des étudiants en anthropologie²⁵ s'est penchée sur leurs motivations à faire de l'anthropologie. Trois tendances principales sont apparues dans les résultats : l'anthropologie comme possibilité de faire une « bonne carrière », comme forme de « bricolage spirituel » ou enfin comme rite de passage permettant l'accès au pouvoir politique. Selon le niveau social des étudiants, l'anthropologie est généralement perçue comme un champ d'étude universitaire « libéral²⁶ » et c'est pour cette même raison que les étudiants moins privilégiés la

considèrent comme reproduisant des préjugés bourgeois, sauf à remettre en cause son jargon.

Les conclusions de cette étude rejoignent mes arguments pour un dialogue entre l'art et l'anthropologie selon lesquels l'enseignement « verbal » transmettant théorie et méthodologie devrait être accompagné d'une forme « imaginante » d'enseignement engageant l'expérience et l'imagination particulières de chaque étudiant au sein de sa pratique. La première méthode fonctionne par acquisition et accumulation, la seconde est focalisée sur le « soi » comme véhicule et fait usage de la réflexion sur la narration, la mémoire, le journal intime, les documentaires, les histoires, les conversations.

Récemment, j'ai été invitée à évaluer les activités de recherche culturelle d'étudiants en troisième cycle d'art. Leurs titres-thèmes étaient impressionnants : « imaginations géographiques », « frontières et narrations », « l'autre, le semblable et le réel ». Ils reproduisaient dans ces travaux toutes les caractéristiques de la pédagogie actuelle des *cultural studies* en Angleterre : discours post-colonial, théorie de la déconstruction, référence à Lacan.

Ma critique fut positive à l'égard du caractère collectif de leur approche, si rare dans une discipline qui promeut l'individualité mais je fus critique quant à la trop grande généralisation de leur perception. Par exemple, ils avaient tendance à se focaliser sur un champ réduit de discours en art comme en anthropologie. Ainsi peut-on comprendre ma proposition de créer une école où l'enseignement de l'art et de l'anthropologie seraient combinés. Les étudiants, d'origines multiples, y seraient confrontés à des contextes culturels différents²⁷. Ils seraient incités à recourir aux méthodologies combinées de l'observation/participation, de la réflexivité critique et à des techniques expérimentales, usant d'esthétique et imagination variées, de façon à ouvrir un véritable dialogue : interdisciplinaire et interculturel.

sens politique, courant en France, de « droite libérale » mais plutôt comme un domaine d'études dont les objectifs professionnels ne sont pas définis avec précision. (N.D.T.)

²⁷ Un workshop / pratique du travail de terrain a été développé à un haut niveau de coopération internationale par le « Triangle Workshop », association qui a débuté à New York en 1982 sous la houlette de Anthony Caro et Robert Loder et qui fonctionne maintenant sur tous les continents.

Virginia Whiles

traduit de l'anglais par Claire Fagnart