

MONDE
ET RÉSEAUX
DE L'ART

*Diffusion, migration
et cosmopolitisme
en art contemporain*

■ *sous la direction de
Guy Bellavance*

LIBER

Jean-Philippe Uzel

L'art contemporain autochtone, point aveugle de la modernité

Il suffit de jeter un rapide regard sur la diffusion de l'art contemporain autochtone au Québec pour constater que les anomalies qu'Yves Robillard relevait en 1992 dans les pages de la revue *Possibles* n'ont toujours pas été corrigées¹. Les institutions provinciales et régionales québécoises dont la mission est l'exposition et l'acquisition des arts visuels contemporains restent encore en effet largement fermées à la création contemporaine autochtone². Le Québec est d'ailleurs loin d'être la seule province dans cette situation, si l'on en juge par les conclusions

¹ Y. Robillard, «Les Amérindiens et la diffusion artistique: quelques renseignements», *Possibles*, vol. 16, n° 3, été 1992, p. 61-67. Le terme «autochtone» est utilisé ici pour qualifier l'art et les artistes d'ascendance amérindienne, inuit et métisse. Soulignons par la même occasion que les étudiants du département d'histoire de l'art de l'université Concordia ont créé en 1998 un site internet intitulé *First Nations Art* (<http://collections.ic.gc.ca/artists/index.html>) qui fournit des éléments biographiques et bibliographiques très intéressants sur les artistes autochtones contemporains du Canada.

² Le Musée de la civilisation de Québec ne fait pas exception à la règle puisque sa mission est de collecter en priorité des objets archéologiques, artisanaux et des œuvres d'art traditionnel, comme le prouve l'exposition permanente ouverte en 1998 *Nous, les premières nations* qui rassemble cinq cents objets rendant compte du mode vie des onze nations autochtones vivant au Québec.

sévères du rapport intitulé *Politique d'inclusion et d'exclusion: l'art contemporain autochtone dans les musées d'art du Canada* que Lee-Ann Martin, une chercheuse mohawk spécialiste des arts autochtones, présentait au Conseil des arts du Canada en mars 1991³. Seules les grandes institutions fédérales dont l'une des principales missions est la conservation de l'art amérindien contemporain possèdent des collections importantes : le Musée canadien des civilisations et le Centre de l'art indien du ministère des Affaires indiennes et du Nord canadien à Hull, le Musée des beaux-arts du Canada et la Banque d'œuvres d'art du Canada à Ottawa. Avant d'avancer quelques éléments d'explication qui pourraient éclairer cet «oubli», il nous semble important de revenir sur les principaux événements qui ont marqué la diffusion de l'art contemporain autochtone au Québec au cours des années quatre-vingt-dix.

Une décennie riche en expositions

Le début des années quatre-vingt-dix a été riche en expositions d'art amérindien contemporain. Il y a à cela deux raisons principales. La première est qu'on a célébré en 1992 plusieurs anniversaires : les cinq cents ans de l'arrivée de Christophe Colomb sur le continent américain, les cent vingt-cinq ans de la confédération canadienne et les trois cent cinquante ans de la ville de Montréal. La seconde est la crise d'Oka, qui, à l'été 1990, a suscité un certain nombre d'événements dont le but plus ou moins avoué était de rétablir le dialogue entre Québécois et Amérindiens.

Dans plusieurs expositions commémoratives, tout particulièrement au Québec, la crise d'Oka était très présente, dans les esprits et dans les œuvres.

³ Selon ce rapport, parmi les musées régionaux, universitaires et provinciaux subventionnés par le Conseil des arts du Canada qui avaient pour vocation d'élaborer des collections d'art contemporain canadien, seul sept avaient mis au nombre de leur priorité d'acquisition l'art contemporain autochtone: la London Regional Art Gallery, la Norman Mackenzie Art Gallery à Regina, la McMichael Canadian Art Collection à Kleinburg, la Mendel Art Gallery à Saskatoon, la Thunder Bay Art Gallery, la Vancouver Art Gallery et la Winnipeg Art Gallery. Malgré tout, Lee-Ann Martin notait que l'art contemporain amérindien était le parent pauvre de ces collections et que les acquisitions ne se faisaient pas de façon continue à l'exception de la Thunder Bay Art Gallery et de la McMichael Canadian Art Collection.

Elle a eu un effet traumatique sur les rapports entre la société québécoise et les peuples amérindiens. Cela est tout particulièrement vrai pour la communauté des artistes autochtones, depuis toujours très engagée politiquement (rappelons que c'est une artiste, Ellen Gabriel, qui était le porte-parole des «guerriers» d'Oka). Il est donc normal que, dans les mois qui suivirent l'affrontement, plusieurs artistes amérindiens aient évoqué les «événements» dans leur travail. Ce fut par exemple le cas de Jimmie Durham invité à participer avec vingt-sept autres artistes - dont plusieurs amérindiens - Domingo Cisneros, Edward Poitras⁴... - à l'exposition *Savoir-vivre, savoir-faire, savoir être* organisée au cours de l'automne 1990 par le Centre international d'art contemporain de Montréal. Dans cette exposition, qui avait pour thème l'écologie, Durham avait collé au mur, à côté de son installation, une pierre et une note sur laquelle on pouvait lire : «Faisons comme si cette pierre était une de celles que vous avez lancées sur mon peuple au mois d'août 1990⁵.» Cet exemple donne le ton des relations très tendues entre les deux communautés dans les semaines et les mois suivant les événements. Aussi plusieurs expositions ont été organisées pour tenter de rétablir un début de dialogue et surmonter «le syndrome de l'après-combat⁶ ». La première institution à réagir dans ce sens fut la galerie SAW d'Ottawa, qui exposa dix artistes amérindiens dans *Solidarity : Art After Oka* en mai 1991. En janvier 1992 eut lieu l'exposition *Art Mohawk 92* organisée au centre Strathearn par Louise Fournel et Yves Robillard. Elle rassemblait soixante artistes des communautés d'Akwesasne, de Kahnawake et de Kanasatake qui avaient été directement impliquées dans les événements d'Oka.

L'année 1992 fut également le moment de grandes expositions commémoratives. Ces anniversaires étaient l'occasion d'une prise de conscience de la situation des autochtones au Canada et de la situation d'«apartheid culturel⁷»

⁴ L'importante présence d'artistes amérindiens dans l'exposition avait d'ailleurs été soulignée à l'époque. Voir A. Duncan, «Native artists are central to Savoir-Vivre exhibit», *The Gazette*, 29 septembre 1990, p. 1.

⁵ Voir le compte rendu que J. Sloan a fait de l'exposition dans *Parachute*, n° 61, 1991, p. 60-61.

⁶ Propos de l'artiste Dana Alan Williams, coorganisateur de l'exposition *Nouveaux territoires 350-500 ans après*, cités par V Robert, «Une exposition autochtone sans plumes», *L'Actualité*, 1^{er} juin 1992, p. 83.

⁷ J.-A. Birnie Danzker, «L'apartheid culturel», *Muse*, automne 1990, p. 27-34.

que certains auteurs autochtones diagnostiquaient alors. La grande exposition de l'été 1992, *Nouveaux territoires 350-500 ans après*, organisée par les artistes Pierre-Léon Tétreault et Dana Alan Williams à travers le réseau des maisons de la culture de Montréal, était consacrée, à l'origine, au double anniversaire du «premier contact» et de la fondation de Montréal. Mais cette exposition, qui réunissait soixante-quinze artistes autochtones du Québec, du Canada et du Mexique⁸, avait aussi pour fonction de panser les blessures d'Oka, l'art étant vu comme une «thérapie» et un «instrument éducatif⁹». Au même moment, l'exposition *Indigena : perspectives autochtones contemporaines* avait lieu au Musée canadien des civilisations de Hull sous la responsabilité de Gerald McMaster (conservateur de l'art amérindien contemporain au Musée canadien des civilisations) et Lee-Ann Martin¹⁰. Chose surprenante de prime abord, quinze des dix-neuf artistes exposés à Hull étaient présents dans l'exposition *Nouveaux territoires* de Montréal. En fait ces artistes appartenaient dans leur très grande majorité à la Society of Canadian Artists of Native Ancestry, association très dynamique qui regroupe les artistes amérindiens contemporains les plus en vue (Eric Robertson, Jane Ash Poitras, Domingo Cisneros, Edward Poitras, Joane Cardinal-Schubert, Rick Rivet ...). Ce phénomène intéressant - confirmé par l'exposition *Land Spirit Power* qui eut lieu au cours de l'automne au Musée des beaux-arts du Canada, toujours dans le cadre des commémorations de 1992 - montre que l'art contemporain amérindien est, à l'instar de l'art contemporain occidental en général, travaillé par un phénomène de réseaux. Ce sont ces artistes

⁸ Le premier volet réunissait vingt-six artistes amérindiens et dix-sept artistes inuit de tout le Canada; le second volet se présentait sous la forme d'une exposition-échange composée de trente-deux artistes autochtones du Québec et du Mexique.

⁹ D. A. Williams, «Commentaire...», dans P.-L. Tétreault (dir.), *Nouveaux territoires 350-500 ans après*, catalogue d'exposition, Montréal, Vision planétaire, 1992, p. 23

¹⁰ G. McMaster et L.-A. Martin (dir.), *Indigena: perspectives autochtones contemporaines*, catalogue d'exposition, Hull, Musée canadien des civilisations, 1992.

«modernistes» que l'on va retrouver dans les grandes manifestations internationales : Edward Poitras à la biennale de Venise, Rick Rivet et Jane Ash Poitras au Centre culturel canadien de Paris...

Au cours de 1992, d'autres expositions de moindre envergure eurent lieu à travers le Canada. On peut par exemple citer l'exposition itinérante *Premières nations du Canada: célébration de l'art contemporain* organisée une nouvelle fois par Dana Williams, événement qui fut à l'époque fort critiqué pour être commandité par la compagnie pétrolière canadienne Syncrude implantée en Alberta où la plupart des gisements qu'elle exploite se trouvent sur des terres amérindiennes. C'est d'ailleurs en Alberta que se terminait l'exposition, dans le cadre du festival des arts visuels d'Edmonton (25 juin au 25 juillet 1993).

Si 1992 a été très riche pour la diffusion de l'art contemporain autochtone contemporain, force est de constater que, depuis, les choses ont été plus discrètes. Si certains artistes ont été individuellement présentés dans des musées ou des galeries québécoises (Eric Robertson chez Circa en 1991 et 1992, chez Optica en 1996, au centre Saidye Bronfman en 1992 et 1996; Domingo Cisneros chez Circa en 1991, au Musée des beaux-arts de Montréal en 1993 dans le cadre de l'exposition *L'art prend l'air*, au Centre international d'art contemporain en 1995 dans le cadre d'une exposition collective; Edward Poitras chez Article en 1991, pour ne mentionner que les artistes les plus connus), il faut admettre que les expositions collectives d'artistes contemporains amérindiens au Québec ont été plutôt rares, voire exceptionnelles. Récemment, le nouveau centre d'exposition de l'université de Montréal a fait événement en organisant en février 1999, sous la responsabilité du Centre d'art autochtone de Montréal en collaboration avec des étudiants de l'université de Montréal, l'exposition *Artistes autochtones 1999 Native artists*. Mais ce qui surprend avant tout c'est que les rares expositions collectives d'art amérindien organisées au Québec ne le sont pas dans les institutions officielles de l'art contemporain mais dans des circuits parallèles, et cela est également vrai pour l'année 1992 (si l'on met à part les grandes institutions fédérales) : maisons de la culture, centres culturels, galeries universitaires, et généralement à l'initiative d'une ou deux personnes

(universitaires, artistes ...) qui n'appartiennent pas au monde des musées. Certaines rencontres à la fréquence plus ou moins régulière ont également lieu en région - la plus célèbre d'entre elles, *First Nations Arts Show*, a lieu au Woodland Cultural Center à Brandford en Ontario -, à l'écart, encore une fois, des circuits dominants de l'art contemporain et actuel.

Comment expliquer ce «blocage» à l'égard de la création contemporaine autochtone? Trois arguments semblent pouvoir être avancés : l'art autochtone ne s'est pas ouvert à la contemporanéité; il est trop politique; il a un fond spirituel et religieux décalé par rapport à la modernité.

Les fausses explications

Faut-il admettre que les œuvres des artistes des premières nations sont encore dépendantes de la tradition et restent étrangères aux problématiques de l'art moderne et contemporain? Comme le déplore Jacqueline Bouchard, du département d'anthropologie de l'université Laval, dès que l'on parle d'art amérindien on pense généralement aux mocassins et aux canots en peau, en un mot à l'artisanat¹¹. Cette idée reçue est pourtant vite réfutée lorsqu'on sait que la plupart des artistes amérindiens ont étudié et parfois enseignent dans les départements d'arts visuels des grandes universités canadiennes et que leurs œuvres participent aux recherches les plus actuelles (faisant régulièrement appel à l'installation, aux nouvelles technologies ...). Leur reconnaissance par le monde de l'art contemporain international n'est d'ailleurs plus à faire. Citons en vrac quelques exemples qui vont dans ce sens: l'ouvrage *Mixed Blessings* de la célèbre historienne de l'art américaine, Lucy Lippard, qui classe Joane Cardinal-Schubert (une artiste blackfoot originaire de l'Alberta) ou Lance Bélanger (un artiste malécite du Nouveau-Brunswick) parmi les artistes contemporains nord-américains les plus importants de leur génération¹²; la présence d'Edward Poitras (un artiste métis de l'Ouest canadien) à la biennale de Venise de 1995; l'exposition

¹¹ J. Bouchard, «L'art masqué», *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XXI, n° 23, 1991, p. 11-18.

Walas-Kwis-Gila qui présente le travail de David Neel (un artiste kwakiutl de Colombie-Britannique) dans le cadre de la biennale de Venise 1999, etc. En fait, aujourd'hui, la question qui se pose est moins de savoir si l'art contemporain amérindien est contemporain que de savoir ce qui lui reste d'amérindien¹³.

Si on convient que de nombreux artistes amérindiens participent à part entière à l'aventure esthétique contemporaine, comment expliquer la sous-représentation, voire l'absence, de leurs œuvres dans les institutions qui ont pour mission de conserver l'art contemporain? Dans son rapport de 1991 au Conseil des arts du Canada, Lee-Ann Martin avançait un élément de réponse: la nature politiquement engagée de l'art amérindien mettrait mal à l'aise les conservateurs occidentaux en leur renvoyant l'image de leur racisme et de leurs préjugés ségrégationnistes. Cette explication était reprise la même année par Jacqueline Bouchard qui affirmait que très souvent l'art contemporain amérindien est ramené à sa fonction politique au détriment de sa dimension esthétique, ajoutant aussitôt que cette lecture réductrice trahissait « une attitude ethnocentrique qui tend [...] à réduire “l'art ethnique”, à le priver du statut “d'œuvre d'art” en lui refusant l'autonomie de l'œuvre d'art¹⁴ ».

Cette explication est-elle satisfaisante? On peut en douter, car le contexte de l'art contemporain a énormément évolué en l'espace d'une décennie. Il est vrai que l'art amérindien contemporain a souvent un contenu politique auquel on le réduit parfois, mais aujourd'hui, cette dimension politique, loin d'apparaître comme un handicap, est au contraire recherchée par les institutions. Dans *Subversion et subvention*, Rainer Rochlitz a montré que le monde de l'art contemporain non seulement n'était plus allergique au message politique des œuvres mais, au contraire, le sollicitait y compris lorsqu'il était lui-même pris pour cible; «le fait d'être “politiquement juste” suffit pour légitimer une œuvre d'art¹⁵ ». Il nous semble que cette attitude paradoxale, où l'institution dit en

¹² L. Lippard, *Mixed Blessings : New Art in a Multicultural America*, New York, Pantheon, 1990.

¹³ C'était d'ailleurs la question que posait J. K. Grande dans son très intéressant article « Y-a-t-il encore un art autochtone? », *Vie des arts*, n° 150, printemps 1993, p. 12-19.

¹⁴ J. Bouchard, « L'art et la politique: question d'afficher ses couleurs », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. n° 23, 1991, p.10.

¹⁵ R. Rochlitz, *Subversion et subvention*, Paris, Gallimard, 1994, p. 193.

substance à l'artiste «critique-moi», a pris une ampleur impressionnante depuis dix ans. Cela était très visible avec l'exposition *Pour la suite du monde* organisée au Musée d'art contemporain de Montréal en 1992 où chaque œuvre avait un contenu politique plus ou moins explicite. Comme le disait de façon quelque peu cynique Yves Robillard à la suite de *Art mohawk 92*, «ces artistes [autochtones] fonctionnent relativement bien dans le système artistique actuel. En tant qu'artistes engagés, ils ont remplacé les artistes “féministes” d'il y a quelques années¹⁶.»

On pourrait par ailleurs expliquer l'ostracisme dont souffre l'art contemporain autochtone par sa nature anthropologique, et pour tout dire rituelle, qui serait à l'extrême opposé des positions de l'art moderne et contemporain euro-américain. Cette explication avait d'ailleurs été invoquée par William Rubin et Kirk Varnedoe, les organisateurs de la grande exposition du Musée d'art moderne de New York «*Primitivism*» in *20th Century Art* (27 septembre 1984 au 15 janvier 1985), qui l'écartaient expressément pour faire une lecture purement formaliste des objets africains et océaniens qu'ils présentaient. Or depuis une dizaine d'années, là encore, les choses se sont considérablement modifiées. Aujourd'hui, on est à nouveau sensible à la dimension magique et chamanique de l'art, très présente dans l'art romantique. Cela s'est vérifié avec la grande exposition *Magiciens de la terre* organisée du 16 mai au 14 août 1989 au centre Georges-Pompidou (ainsi qu'à la grande halle de la Villette) sous la responsabilité de Jean-Hubert Martin.

Force donc est de conclure que ces trois grandes explications ne tiennent pas. L'art contemporain amérindien est à la mode et le bureau des affaires culturelles du ministère des Affaires extérieures du Canada l'a bien compris en favorisant depuis cinq ans la visibilité des artistes contemporains autochtones sur la scène internationale: Edward Poitras était à Venise en 1995, par exemple, et, en 1997, le Centre culturel canadien à Paris a présenté *Transitions - L'art contemporain des Indiens et des Inuit du Canada* (du 24 janvier au 20 février 1997), exposition qui réunissait vingt-quatre artistes autochtones et qui s'est

¹⁶ Y Robillard, art. cité, p. 62.

rendue ensuite en Nouvelle-Zélande puis au Canada. Le Centre culturel canadien exposait récemment les travaux de deux artistes de l'Ouest canadien, Jane Ash Poitras et Rick Rivet réunis sous le titre *Osopikahikiwak* (4 juin au 1er octobre 1999).

Un paradoxe fondateur

Comment, dès lors, expliquer que l'art amérindien soit absent des grandes collections provinciales? En fait, ce qui intéresse de nos jours ce sont les thèmes dont l'art amérindien est porteur plus que les œuvres elles-mêmes. C'est là un des grands paradoxes de la diffusion de l'art autochtone contemporain: l'engagement politique des artistes et surtout leur «spiritualité» connaissent aujourd'hui un engouement sans précédent dans le monde de l'art mais, étrangement, cela ne se traduit pas par une attention plus soutenue à la création amérindienne. Tout se passe comme si l'art contemporain occidental, en cherchant à se rapprocher de l'art amérindien, y cherchait une caution spirituelle, le moyen de se ressourcer.

Il y a là en effet un extraordinaire paradoxe qu'avait bien souligné John K. Grande il y a quelques années. Partant des grandes expositions commémoratives de 1992, qu'il rapprochait de certaines grandes expositions internationales comme *Magiciens de la terre*, il parvenait à la conclusion suivante: «Récemment, au Canada, plusieurs expositions présentaient les œuvres d'artistes autochtones dans une perspective où l'art autochtone était visiblement considéré comme mineur alors qu'il était, au même moment et paradoxalement, institutionnalisé et légitimé en raison de son origine¹⁷.» La contradiction est apparue dans toute sa splendeur lors de la première édition de la biennale de Montréal (27 août au 18 octobre 1998). La plus grande exposition de la biennale était placée sous le signe de la légende amérindienne des «capteurs de rêves» et pourtant aucun artiste amérindien n'avait été invité à participer à l'événement. Cherchant à justifier cette incongruité, le communiqué de presse expliquait dans un jargon très *new age* qu'«aujourd'hui le capteur de rêves est suspendu partout où il peut nous apporter

de l'énergie positive. [...] Le capteur de rêves est conscient du monde. Son action n'est pas innocente.» Cet oubli semble d'autant plus étonnant que le Centre international d'art contemporain avait présenté le travail de plusieurs artistes autochtones dans le cadre de l'exposition *Savoir-vivre, savoir-faire, savoir être*.

Dès lors une question se pose avec force : comment expliquer que cet intérêt ne s'accompagne pas d'une présence plus soutenue de l'art amérindien dans les circuits de l'art contemporain ? Comment expliquer ce formidable paradoxe ? S'agit-il d'un parti pris ? Nous ne le croyons pas.

Aussi loin que la pensée moderne

Ce «blocage», loin de s'expliquer par une quelconque ségrégation, doit être cherché du côté des origines de la pensée moderne occidentale où la notion d'autonomie de l'œuvre joue encore un rôle central et vient se heurter sans cesse à la nature mixte de l'art autochtone¹⁸. La modernité, comme l'a montré Bruno Latour, s'est construite sur un partage culturel et politique entre «eux» et «nous»¹⁹. «Nous», ce sont les sociétés occidentales modernes qui acceptent la différence absolue entre la nature et la culture; «Eux», ce sont les sociétés prémodernes, qui vivent au milieu des hybrides et qui confondent les signes et les choses. C'est cette confrontation, culturelle avant d'être artistique, qui éclaire l'ostracisme dont est victime l'art amérindien contemporain.

En effet, ce dernier se présente comme un art hybride où les dimensions esthétiques et anthropologiques, les aspects politiques et plastiques se mêlent de façon inextricable. L'art contemporain amérindien est un art «impur» qui emprunte ses sujets et ses techniques aussi bien à la culture traditionnelle amérindienne qu'à l'art contemporain américain et européen. Le travail d'Edward

¹⁷ J. K. Grande, art. cité, p. 15.

¹⁸ J.-F. Gaudreault-DesBiens (*La liberté d'expression entre l'art et le droit*, Montréal et Sainte-Foy, Liber et Presses de l'université Laval, 1996) montre que les artistes amérindiens sont eux-mêmes pris dans un dilemme qui les oblige à récuser l'autonomie de l'œuvre d'art, lorsque celle-ci débouche sur l'impunité des artistes «blancs» qui usurpent certains thèmes amérindiens, tout en la revendiquant, afin d'être reconnus comme des artistes à part entière par le monde de l'art.

¹⁹ B. Latour, *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, La Découverte, 1991.

Postras, qui développe le thème du «filou» (*trickster*) en croisant la figure légendaire du coyote et la démarche provocatrice de Marcel Duchamp, est en ce sens exemplaire. Cette «impureté» reste toutefois foncièrement étrangère à la modernité occidentale – même lorsque celle-ci se pare des attraits d'une postmodernité qui prétend favoriser l'éclectisme et la citation.

À ce premier malentendu sur la nature mixte de l'art autochtone s'en ajoute un second, plus particulier à l'Amérique du Nord. L'art amérindien, comme les autres arts primitifs, a d'abord été considéré pour son intérêt ethnologique et ensuite seulement pour sa qualité esthétique. Mais cette dernière a été reconnue beaucoup plus tard que celle de l'art africain et océanien. Alors que les premières expositions «esthétiques» d'art primitif africain et océanien ont lieu à Paris dans les années 1910²⁰, il faut attendre 1941 pour visiter la première exposition américaine d'art amérindien traditionnel, *Indian Art of the United States* au Musée d'art moderne de New York, et 1969 pour la première exposition canadienne, *Masterpieces of Canadian Indian and Inuit Art*, organisée conjointement par le Musée des beaux-arts du Canada et le Musée canadien des civilisations²¹. Comment expliquer ce retard dans la reconnaissance esthétique de l'art amérindien? Sans vouloir résoudre un problème complexe en quelques mots, il nous semble, néanmoins, que la principale difficulté vient du fait que la coupure civilisationnelle entre «eux» et «nous» ne recoupe pas, dans ce cas, la coupure territoriale entre l'ici et l'ailleurs²². Le territoire qui définit la culture et l'identité est aussi celui de l'autre, est d'abord celui de l'autre. Il y a dès lors une très forte tendance, plus ou moins consciente, à mettre l'accent sur ce qui les différencie de «nous», plutôt que sur ce qui nous rapproche d'«eux». On se souvient que les premiers colons n'iaient systématiquement l'identité culturelle amérindienne lorsqu'elle recoupait la leur : selon eux, les Amérindiens ne possédaient ni art ni

²⁰ J.-L. Paudrat, «Afrique», dans W Rubin, *Le «Primitivisme» dans l'art du 20e siècle: les artistes modernes devant l'art tribal*, tome 1, catalogue d'exposition, Paris, Flammarion, 1987, p. 154.

²¹ Voir D. Nemiroff, « Modernisme, nationalisme et au-delà », dans *Terre, esprit, pouvoir: les premières nations au Musée des beaux-arts du Canada*, catalogue d'exposition, Ottawa, Musée des beaux-arts du Canada, P. 15-41.

²² C'est un des mérites de l'exposition *Nouveaux territoires 350-500 ans après d'avoir bien fait ressortir ce point.*

religion²³. On peut penser que ce réflexe identitaire a contribué à retarder la reconnaissance du statut esthétique de l'art amérindien, qui pendant toute la première moitié du vingtième siècle a été reconnu avant tout pour son intérêt anthropologique.

Cependant, une fois cette reconnaissance acquise, les problèmes, loin d'être résolus, se sont déplacés sur un autre registre. La pensée moderne ne pouvant admettre qu'une œuvre d'art ait une autre fonction que celle de provoquer une contemplation esthétique désintéressée, la dimension anthropologique de l'art amérindien s'est vue niée au moment où celui-ci était accueilli par les musées des beaux-arts. Pis, ces objets primitifs qui avaient été tour à tour «des curiosités, des spécimens ethnographiques, des œuvres d'art majeures²⁴», se trouvaient maintenant relégués dans un passé prémoderne qui suggérait que la création amérindienne s'était éteinte il y a plus de deux siècles. La preuve la plus éclatante de cette relecture moderne de la création aborigène a été l'exposition *The Spirit Sings : Artistic Traditions of Canada's First Peoples* organisée par le Glenbow Museum de Calgary à l'occasion des jeux olympiques d'hiver de 1988²⁵. Face aux vives protestations que l'événement avait suscitées dans la communauté amérindienne (une contre-exposition avait été organisée à la Wallace Gallerie de Calgary par des artistes autochtones contemporains), Ruth B. Phillips, un des commissaires de l'exposition, faisait quelques mois plus tard son mea culpa en suggérant que la dichotomie entre la nature esthétique et la nature anthropologique de l'art amérindien devait, d'une façon ou d'une autre, être surmontée pour arriver à une juste compréhension de cet art²⁶. Pourtant l'actualité artistique internationale des deux dernières décennies nous fournit un certain nombre d'exemples des difficultés que le Québec, le Canada et plus largement la modernité occidentale éprouvent à dépasser ce réflexe binaire (pureté-impureté)

²³ G. MacGregor, *The Wacousta Syndrome*, Toronto, The University of Toronto Press, 1985, p. 217.

²⁴ J. Clifford, *Malaise dans la culture*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1996, p. 191.

²⁵ Pour une critique de cette exposition on pourra lire l'article de l'artiste J. Cardinal-Shubert, «In the red», *Fuse*, automne 1989, p. 20-28.

²⁶ R. Phillips, «C'est de l'art indien; où va-t-on le placer?», *Muse*, vol. 6, n° 3, automne 1988, p. 68-71.

qui les caractérise depuis leur origine et qui prend, dans les relations qu'ils entretiennent aux autres cultures, la forme d'un «universalisme particulier²⁷».

On peut, par exemple, illustrer cette résistance moderne à l'hybridité, en comparant la grande exposition du Museum of Modern Art de 1984, «*Primitivism*» in *20th Century Art* et l'exposition *Magiciens de la terre* du centre Georges-Pompidou de 1989. Ces deux expositions restent les seules, à notre connaissance, à avoir entrepris de défendre à une telle échelle le principe d'équivalence entre l'art occidental et l'art non occidental: la première regroupait cent cinquante œuvres modernistes et deux cents objets tribaux, la deuxième rassemblait cent artistes vivants du monde entier. Ces deux expositions, bien que très différentes l'une de l'autre, partageaient un but commun: soutenir le principe de diversité des cultures cher à Lévi-Strauss mais en remettant en cause, contrairement à lui, la différence entre l'art occidental et l'art non occidental²⁸. Il s'agissait en fait d'annuler le partage politique entre «eux» et «nous» en montrant que le partage «épistémologique» entre l'art autonome (le nôtre) et l'art anthropologique (le leur) n'était pas pertinent, et que dans tous les cas les similitudes étaient plus importantes que les différences.

Cet objectif commun allait pourtant faire l'objet de stratégies totalement opposées - stratégies qui dépassent largement le cas de ces deux expositions, et que l'on retrouve à l'œuvre dans les exemples québécois et canadiens que nous avons cités. Prenant pour canon l'art moderne occidental, «*Primitivism*» in *20th Century Art* prétendait prouver que l'art tribal se conformait totalement aux exigences formalistes des modernes. Seul hic, ce dernier était présenté comme quelque chose de définitivement révolu - lecture que les commissaires de *The Spirit Sings* reproduiront. *Magiciens de la terre*, à l'inverse, proposait un

²⁷ Concept que nous empruntons à l'essai de B. Latour, *op. cit.*

²⁸ Il faut, en effet, faire la différence entre le Lévi-Strauss de *Race et histoire* (1952) qui prônait à travers le principe d'irréductibilité des cultures leur équivalence, et celui de «Race et culture» (1971) qui défendait à l'aide du même principe leur incommunicabilité: «[S]i l'humanité ne se résigne pas à devenir la consommatrice stérile des seules valeurs qu'elle a su créer dans le passé, capable seulement de donner le jour à des ouvrages bâtards, à des inventions grossières et puérides, elle devra réapprendre que toute création véritable implique une certaine surdité à l'appel d'autres valeurs, pouvant aller jusqu'à leur refus sinon même leur négation» (*Le regard éloigné*, Paris, Plon, 1983, p. 47).

panorama de la création contemporaine mondiale²⁹. Partant de la dimension anthropologique, et tout particulièrement culturelle, de l'art non occidental, Jean-Hubert Martin souhaitait montrer que l'art contemporain occidental possédait, lui aussi, une dimension «magique» - dimension culturelle que l'on retrouve dans les «capteurs de rêves» de la biennale de Montréal. Rabattant respectivement l'anthropologique sur l'esthétique et l'esthétique sur l'anthropologique, ces deux expositions pensaient, chacune à sa façon, nier la coupure entre l'art d'ici et l'art d'ailleurs. Sans revenir sur la principale critique qui leur a été faite, à savoir décontextualiser l'art non occidental³⁰, nous croyons, au contraire, que ces deux événements n'échappaient pas au réflexe purificateur de la modernité. Ils mettaient en évidence, de façon symétrique, la difficulté que la modernité éprouve à surmonter la coupure entre «eux» et «nous», et qui explique largement, selon nous, l'exiguïté de l'espace que nos institutions réservent à l'art contemporain amérindien. Comme le dit Yves Michaud dans une formule piquante, «si vous réchappez de Greenberg, vous tomberez dans Malraux [...] l'exposition *Le primitivisme dans l'art du XXI siècle* s'était appuyée sur l'universalisme formaliste. Cinq ans plus tard, *Magiciens de la terre*, tombait dans la version humaniste de l'universalisme³¹.»

«Faudra-t-il maintenir les divisions entre “eux” et “nous”, perpétuer une histoire nourrie d'affrontements, nous définir les uns contre les autres³² ?» Seule solution: trouver des moyens de traduction capables de faire communiquer «par le milieu» l'art occidental et l'art non occidental. Bruno Latour insiste sur le fait qu'appliquer le principe de symétrie entre les cultures revient tout d'abord à élaborer des outils de traduction. Une exposition qui se fixerait un tel programme devrait montrer que la séparation totale de l'art et du social chez «nous» ne tient

²⁹ Le Canada était représenté par trois artistes contemporains dont le rapprochement donne bien le ton de l'événement: l'artiste inuit Paulosee Kuniliusee, l'artiste amérindien Norval Morisseau et l'artiste «blanc» de renommée internationale Jeff Wall.

³⁰ La question de la décontextualisation des objets tribaux dans «le cube blanc» du musée moderniste a été traitée de façon très complète dans un ouvrage collectif, *Exhibiting cultures* (Washington, DC, Smithsonian Institution Press, 1991), dont on retiendra, parmi d'autres, les contributions de Michael Baxandall, Svetlana Alpers et James Clifford.

³¹ Y. Michaud, *L'artiste et les commissaires*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989, p.117.

pas plus que la confusion totale de l'art et du social chez «eux». C'est précisément sur ce projet «non moderne» qu'ont échoué successivement «*Primitivism*» in *20th Century Art* et *Magiciens de la terre*. En attendant de visiter une telle exposition, au Québec, au Canada, ou ailleurs, on peut toujours, avec James Clifford, «imaginer des manifestations qui privilégient les productions “inauthentiques” et impures de la vie tribale passée et présente; des expositions radicalement hétérogènes par leur mélange de styles; des expositions qui se situent dans des conjonctures multiculturelles particulières; des expositions où la nature reste “non naturelle”; des expositions dont les principes d'incorporation soient ouvertement contestables³³».

³² C. Gravel, « Renaissance », dans P.-L. Tétreault (dir.), *Nouveaux territoires 350-500 ans après*, op. cit., p. 26.

³³ J. Clifford, *op. cit.*, p. 212.