

ETC



Des vessies pour des lanternes

Willie Cole, Ron Noganosh, Richard Purdy, *Double jeu. Identité et culture*, commissaires : Jocelyne Lupien, Jean-Philippe Uzel, Musée national des beaux-arts du Québec. 1^{er} avril - 3 octobre 2004

Sylvain Latendresse

Number 67, September–October–November 2004

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35154ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Latendresse, S. (2004). Review of [Des vessies pour des lanternes / Willie Cole, Ron Noganosh, Richard Purdy, *Double jeu. Identité et culture*, commissaires : Jocelyne Lupien, Jean-Philippe Uzel, Musée national des beaux-arts du Québec. 1^{er} avril - 3 octobre 2004]. *ETC*, (67), 63–65.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 2004

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

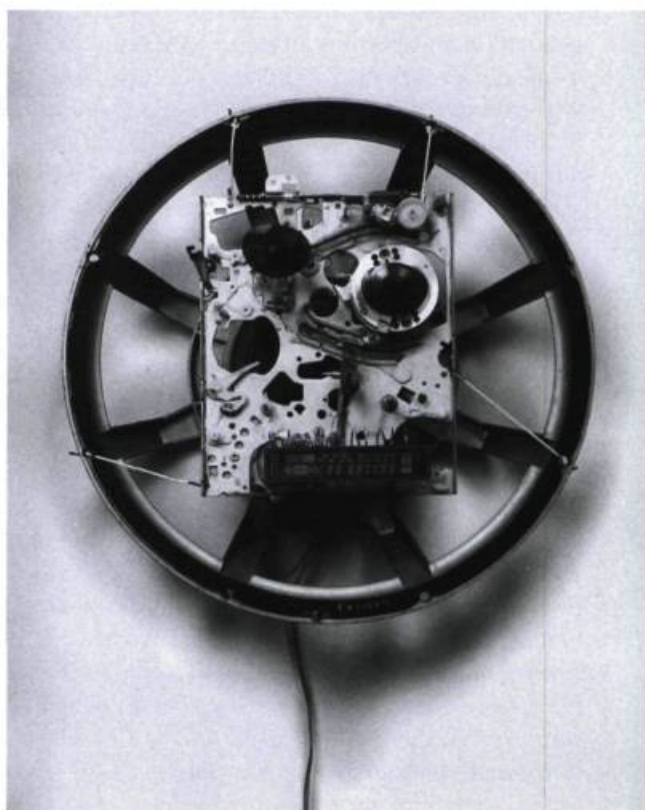
Québec
DES VESSIES
 POUR DES LANTERNES

Willie Cole, Ron Noganosh,
 Richard Purdy, *Double jeu.*
Identité et culture, commissaires :
 Jocelyne Lupien, Jean-Philippe Uzel,
 Musée national des beaux-arts du Québec.
 1^{er} avril - 3 octobre 2004

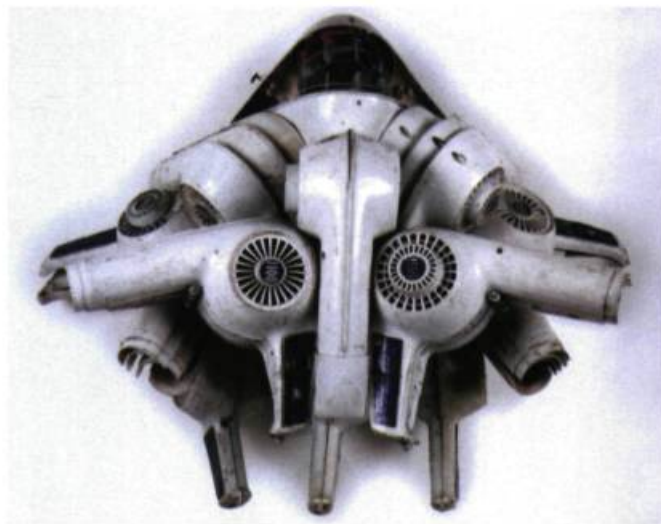
« Nous le redirons sans cesse, la culture est, pour l'homme, distance de soi-même à soi-même. Elle est, à la fois, l'origine et l'objet de la parole. »¹

double jeu, selon l'expression consacrée, réfère à la duplicité ainsi qu'à la tromperie. Dans le cas de l'exposition qui nous intéresse, tous les acteurs, comprenant également une institution muséale, acceptent de se prêter d'une façon débonnaire à ce jeu syntaxique. Il apparaît important de préciser que cette exposition est le fruit d'une collaboration conjointe entre le Musée national des beaux-arts du Québec et le groupe de recherche auquel appartiennent les commissaires Jocelyne Lupien et Jean-Philippe Uzel, *Le soi et l'autre*. Les objectifs de ce groupe visent en particulier à questionner les phénomènes identitaires dans les sociétés postcoloniales et postindustrielles. Le corpus de l'exposition sert bien à illustrer les propos des deux protagonistes. Malheureusement, dans le catalogue, les notions d'identité et de culture ne sont que trop rapidement esquissées – en dehors du sens commun; c'est-à-dire comme la totalité des connaissances, des croyances, des arts, des lois, incluant la morale ainsi que les coutumes qui composent une société – au profit de la notion de métissage.

Dans son texte d'introduction, Jocelyne Lupien souligne bien la remise en question de la notion d'authenticité et celle de l'identité culturelle par l'entremise du métissage. Les objets, au lieu de rassurer le visiteur en tant que sujet de connaissance, éveillent le doute devant une culture fictionnelle (dans le cas de Richard Purdy) ou par rapport à une re-connaissance culturelle (dans le cas de Ron Noganosh et de Willie Cole). Les objets ne contribuent plus à l'établissement d'une vérité objective soutenue par une institution du savoir que représente le musée, mais deviennent des éléments déstabilisateurs dont l'un des buts consiste à semer le doute. La mise en place de l'exposition crée une distance sous le mode de l'ironie et de la distorsion sémantique. Elle examine l'identité culturelle, quelquefois sous le choc de l'héritage colonialiste, et la difficulté de celle-ci à s'assumer à l'intérieur du grand récit de l'Histoire; question qui touche plus assidûment les sociétés



postcoloniales. Ainsi, Noganosh, de par ses racines amérindiennes, et Cole, de par ses racines afro-américaines, jettent un regard critique non seulement sur leur identité personnelle, mais aussi sur les conditions actuelles de leur identité sociale. L'introduction du concept d'identité culturelle sonde sans cesse de façon certaine l'espace, le territoire, et le temps, la mémoire, voire l'Histoire. Ces différents enjeux ne sont pas sans évoquer indirectement tous les débats antérieurs concernant la place de l'objectivité et celle de la subjectivité du sujet regardant, ainsi que la promotion d'une histoire globale exprimée par « l'Histoire nouvelle². » Ces artistes interrogent avec acuité notre place en tant que regardeur « blanc », « dominant » (surtout dans le cas de Naganosh et de Cole), et mettent en doute à la



fois le cadre institutionnel et les outils théoriques par lesquels nous élaborons nos jugements. Nous constatons les différents entrelacs historiques et culturels qui se mettent en opposition contre l'unilatéralité de la lecture de l'Histoire.

Sur un mode beaucoup plus ludique, Jean-Philippe Uzel aborde la question d'identité et de culture dans son texte d'accompagnement par le truchement d'Aby Warburg (1866-1929), premier historien de l'art à s'être intéressé à l'analyse du métissage dans la production artistique occidentale et non occidentale et au phénomène d'acculturation. Warburg prononça un discours, soit plus de 27 ans après son retour de voyage en Amérique, sur le rituel du serpent, dans lequel il établissait un parallèle entre la tribu des Opis et l'art classique grec devant un groupe sélect de... psychiatres. Le patient qu'était alors Warburg avait été incité à présenter cette conférence afin que ces derniers puissent évaluer s'il était désormais en mesure de quitter l'établissement psychiatrique. D'entrée de jeu, Jean-Philippe Uzel présente le *trickster*, personnage filou, retors, que l'on retrouve dans plusieurs civilisations amérindiennes, souvent sous la forme d'un coyote, reconnu pour ses tours, ses clowneries, son ironie et son humour. L'incertitude, l'impossibilité du nominatif et de l'énoncé objectif sans être certain que ce que nous affirmons puisse s'avérer vrai ou se confirmer, ne serait-ce qu'un bref moment, comme une vérité; voilà l'état de fait auquel est confronté le visiteur imprudent.

L'installation de Richard Purdy reproduit fidèlement une mise en scène de type muséologique, afin d'y présenter ses fictions anthropologiques au sujet d'une prétendue civilisation indienne, les Ba Pe, éteinte en l'an 740 après J.-C. Le pastiche ne se limite pas seulement aux œuvres présentées, mais s'intéresse également au réceptacle institutionnel dans lequel les artefacts – présents de stûpas (reliquaires d'origine indienne), sifflets, bijoux, outils primitifs, sifflets, et poteries – s'insèrent normalement. L'œuvre tend à tromper le visiteur quelque peu inattentif. L'artiste nous signale à la fois la teneur du discours historique

et scientifique ainsi que leurs méthodes. Richard Purdy met ainsi en doute notre prétention à l'objectivité et à la façon dont nous construisons le savoir à l'intérieur du discours dominant. En fait, si la mise en scène évoque une société indienne imaginaire, le dispositif discursif se montre beaucoup plus révélateur sur nous-mêmes. Les intérêts de l'artiste se concentrent principalement sur l'univers des rites funéraires et croyances et sur la vie quotidienne de ses habitants. L'aspect économique se manifeste par son absence, alors que celui-ci aurait pu nous informer sur l'organisation du travail et sur la hiérarchie des différents membres qui composent cette société. Toutefois, en ne cherchant pas à divulguer toutes les données d'une étude anthropologique, l'artiste laisse ainsi toute la latitude à l'imagination.

Pour leur part, Noganosh et Cole abordent les dimensions identitaires et culturelles sur un tout autre registre. L'œuvre conserve une part autobiographique importante impliquant ainsi l'artiste comme un commentateur privilégié du groupe social auquel il appartient. Comme le faisait remarquer Jacques Le Goff, « la mémoire collective est non seulement une conquête, c'est un instrument et un objectif de puissance. Ce sont les sociétés dont la mémoire sociale est surtout orale ou qui sont en train de se constituer une mémoire collective écrite qui permettent le mieux de saisir cette lutte pour la domination du souvenir de la tradition, cette manipulation de la mémoire³. » Ron Noganosh, d'origine ojibwa, est né sur la réserve de Magnetawan, dans la baie Georgienne et a grandi sur la réserve de Shawanaga en Ontario. Son œuvre uti-

lise un humour corrosif et cinglant sur la condition de vie des Amérindiens tout en évitant les pièges rattachés au genre. Ses boucliers travaillés selon les traditions sont les représentants parfaits en tant que lieux de métissage et d'hybridité. Des cannettes de bière vides, une couverture du magasin La Baie, un drapeau américain coupé en bandes, des enjoliveurs de roues, des figurines destinées aux touristes, des éléments d'ordinateurs s'intègrent à l'intérieur d'une nouvelle syntaxe. Implicitement, subtilement, ces objets renvoient à la liste des problèmes que l'on retrouve entre autres dans sa famille et dans sa communauté : alcoolisme, violence conjugale, agression à l'arme blanche, accidents routiers, diabète, suicide, etc. Nous repérons ainsi tous les liens qui unissent l'histoire individuelle à l'histoire collective. À un tout autre niveau, Willie Cole inverse le procédé exploité par Ron Noganosh; c'est-à-dire qu'au lieu d'intégrer des éléments « étrangers » à l'intérieur de sa sphère culturelle traditionnelle, il va agglomérer des signes de sa culture originelle, et donc africaine, à l'intérieur d'une démarche contemporaine qu'il nomme : « *Archaeological Urban Dadad* »⁴. Des objets appartenant à l'univers domestique, principalement féminin, tels que des souliers à talons hauts, des séchoirs à cheveux, des planches à repasser, sont détournés de leur fonction première pour se métamorphoser sous nos yeux en masques ou en vénus africaines; alors que le fer à repasser se transforme en bouclier, faisant référence tantôt aux scarifications traditionnelles tantôt aux marquages des esclaves. Tout comme celle de Noganosh, l'œuvre de Cole contient une forte teneur autobiographique, puisqu'elle s'inspire de la condition du travail des Noirs américains dans le secteur de la domesticité, dans lequel sa propre mère travailla. Contrairement à Richard Purdy, leurs commentaires se font excentriques; une vision interne de leur propre culture et de ses incontournables changements imposés par la culture dominante. Une dimension presque absente de l'exposition, sinon brièvement abordée en conclusion du texte de Jean-Philippe Uzel, est le contenu éminemment politique du discours de Cole, de Noganosh et, dans une moindre mesure, de Purdy. Non pas qu'il s'agisse d'œuvres revendicatrices, dé-



nonciatrices ou engagées au sens strict du terme, mais la teneur des propos nécessite une réflexion sur la culture dominante, hégémonique, les impacts du colonialisme et de l'acculturation dans différentes sociétés. De là à comparer, tout comme Jean-Philippe Uzel, l'Amérique du Nord à un palimpseste ? Ces œuvres arrivent à poser toute la problématique d'identité et de culture et, en cela, prennent autant d'ampleur qu'elles sont accueillies dans les murs d'une institution muséale où, tout comme le cheval de Troie, elles réussissent à investir le lieu pour en ébranler les fondations afin d'établir un réel processus dialectique.

SYLVAIN LATENDRESSE

NOTES

- ¹ Fernand Dumont, *Le lieu de l'homme*, Montréal, Éd. Hurtubise, 1968, p. 13.
- ² Guy Bourdè et Hervé Martin, *L'histoire nouvelle héritière de l'école des « Annales »*, dans *Les écoles historiques*, Paris, Éd. Du Seuil, p. 245
- ³ Jacques LeGoff, *Histoire et mémoire*, Paris, Éd. Gallimard, 1988, p. 175.
- ⁴ Jocelyne Lupien et Jean-Philippe Uzel, « Double jeu identité et culture », dans le catalogue d'exposition, Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2004, p. 13.