

L'habit fait-il le moine ? Do the Clothes Make the Man?

Bénédicte Ramade

Numéro 101, automne 2015

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/79815ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Productions Ciel variable

ISSN

1711-7682 (imprimé)

1923-8932 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Ramade, B. (2015). L'habit fait-il le moine ? / Do the Clothes Make the Man? *Ciel variable*, (101), 56–63.

Shelley Niro
The Rebel, 2014
(premier tirage en 1987 /
originally produced in 1987)
photographie couleur avec colorisation
à la main / colour photograph
with hand-tinting
38 cm × 25 cm

L'habit fait-il le moine?

BÉNÉDICTE RAMADE

Les codes vestimentaires catégorisent leurs usagers, signalent leur appartenance à un groupe social; lorsqu'il s'agit de vêtements portés dans les sous-cultures, des mods aux punks¹ par exemple, ils agissent comme des symboles et des incitatifs à résister à la normalité et à la société bourgeoise, considérée bien sûr comme coercitive. Dans les cultures autochtones, les artistes se sont aussi emparés des vêtements pour résister à l'enfermement de leur représentation dans les clichés de la tradition. Ils insistent autant sur l'habillement vernaculaire contemporain que sur le vêtement cérémoniel, la parure du rituel, auquel le commun des spectateurs a rarement accès mais qui, pour lui, constitue l'image de l'Autochtone.

En vérité, celui-ci ne porte qu'exceptionnellement ces pièces en perles et peausserie, n'arborant « dans le civil » que des signes discrets de distinction. Roland Barthes, dans son *Histoire et sociologie du vêtement*, établit cette distinction: « Il semble extrêmement utile de distinguer d'une façon analogue dans le vêtement, une réalité institutionnelle, essentiellement sociale, indépendante de l'individu, et qui est comme la réserve systématique, normative, dans laquelle il puise sa propre tenue; nous proposons d'appeler cette réalité, qui correspond à la langue chez Saussure, le *costume*; et une réalité individuelle, véritable acte de « vêtement », par lequel l'individu actualise sur lui l'institution générale du costume; nous proposons d'appeler cette seconde réalité, qui correspond à la parole chez Saussure, l'*habillement*. Costume et habillement forment un tout générique, auquel nous proposons de réserver le nom de vêtement (c'est le langage chez Saussure)². » À bien y regarder, les artistes autochtones prennent un malin plaisir à interchanger les attributions de leur habillement, conférant tantôt à leur habillement « civil » (ou « colonisé » suivant les systèmes de lecture plus ou moins postcoloniaux), tantôt aux parures rituelles la valeur du *costume*. Ainsi, c'est moins par l'hybridation propre aux sous-cultures occidentales³ qu'à ces glissement de sens que le vêtement s'impose comme un outil d'analyse de l'héritage colonial dans les pratiques artistiques autochtones.

*Le cri rebelle : tenue vestimentaire et redressement politique dans l'art autochtone actuel*⁴, sous le commissariat de Lori Beavis et Rhonda L. Meier pour la Galerie FOFA de l'Université Concordia, expose cette revendication du costume civil d'attitudes typiques de la culture dominante, jusque dans le pastiche de la condition amérindienne. Signe extérieur identitaire, véhicule de clichés

Do the Clothes Make the Man?

Dress codes categorize their users, signal their belonging to a social group: clothes worn in subcultures, from mods to punks,¹ for example, act as symbols and incentives to resist normalcy and bourgeois society – considered, of course, to be coercive. In Indigenous cultures, artists have also appropriated clothes to resist the confinement of their representation within traditional clichés. They insist as much on contemporary vernacular dress as on ceremonial garb, the ornamentation of ritual, to which ordinary spectators rarely have access but which they see as constituting the image of the Aboriginal.

In truth, Indigenous people rarely wear these pieces made of beads and leather, showing “in civilian life” only discreet signs of differentiation. Roland Barthes, in his “History and Sociology of Clothing,” established the following distinction: “It seems extremely useful, by way of an analogy to clothing, to identify an institutional, fundamentally social, reality, which, independent of the individual, is like the systematic, normative reserve from which the individual draws their own clothing, and which, in correspondence to Saussure’s *langue*, we propose to call *dress*. And then to distinguish this from a second, individual reality, the very act of ‘getting dressed,’ in which the individual actualizes on their body the general inscription of *dress*, and which, corresponding to Saussure’s *parole*, we will call *dressing*.”² If we look closely, Indigenous artists take a mischievous pleasure in interchanging the presentations of their way of dressing, preferring to confer on their “civilian” (or “colonized,” in more or less post-colonial readings) clothing, rather than their ritual decorations, the value of *dress*. Thus, it is less by the hybridization proper to Western subcultures³ than by a shift in meaning that clothing is seen as a tool for analysis of the colonial heritage in Indigenous art practices.



innombrables, l'habit constitue un motif et un médium de prédilection qui autorise à interroger, dans un même élan, la mise en scène des corps et des attitudes, la projection normative du spectateur comme de l'auteur des images. Pour Lori Beavis et Rhonda L. Meier, l'œuvre séminale de l'exposition est la photographie que Shelley Niro a prise de sa mère en 1987, *The Rebel*. Plutôt que d'adopter une attitude provocatrice telle que les punks britanniques ont pu le faire, June Chiquita Doxtater apparaît souriante sur le coffre d'une américaine, une Rebel commercialisée par AMC entre 1967 et 1970. Allongée sur cette antiquité nullement flamboyante, elle est modestement habillée d'un pantalon noir et d'un T-shirt rouge ne laissant transparaître aucun signe de classe; elle est « en civil », allongée comme un trophée. Que l'on y voit une pin-up ou une moderne Olympia, c'est avant tout le contraste entre cette tenue banale, la pause maladroitement sexy et le corps non standardisé de cette femme sûre d'elle qui condense la vision. « Les femmes autochtones, particulièrement d'âge moyen, ont rarement été représentées avec une telle candeur et une telle confiance » écrit Allan J. Ryan⁵. Tout aussi bravache qu'un Johnny Rotten, mais sans la vulgarité du leader britannique des Sex Pistols, cette dame s'assume en stéréotype féminin, stéréotype choisi et non plus imposé par le regard « blanc ».

The Rebel Yells: Dress and Political Re-dress in Contemporary Indigenous Art, an exhibition at Concordia University's FOFA Gallery from April 20 to May 29, 2015, curated by Lori Beavis and Rhonda L. Meier, exposes this claim of civilian dress to attitudes typical of the dominant culture, to the point of pastiche of the Aboriginal condition. An external sign of identity, a vehicle for countless clichés, dress forms a motif and a medium of predilection that makes it possible to challenge, in the same breath, the *mise en scène* of bodies and attitudes, and the normative projection of the spectator as author of images. Beavis and Meier make the photograph that Shelley Niro took of her mother in 1987, *The Rebel*, the seminal work for the exhibition. Rather than adopt a provocative attitude, as the British punks did, June Chiquita Doxtater is pictured on the trunk of an American car, a Rebel, marketed by AMC from 1967 to 1970. Stretched out and smiling on this markedly unflamboyant old car, she is modestly dressed in black pants and a red T-shirt that give no glimpse of class; she is "in civilian garb," posed like a trophy. Whether one sees her as a pin-up or a modern-day Olympia, one's gaze is concentrated above all by the contrast offered by the banal clothing, the awkwardly sexy pose, and the non-standardized body of this self-confident woman. "Native women, especially those in their middle years, have rarely been portrayed so playfully, with

La photographie a été retouchée, plus exactement colorisée à la main : le T-shirt rehaussé d'un rouge flamboyant, le noir approfondi, le bicolore de la carrosserie rendus par rapport à l'image originale où dominait un grège un peu suranné. Cette mise en couleur fait actuellement fureur dans le monde du documentaire, et des internautes s'emparent désormais de photographies célèbres pour en restituer les couleurs au nom du réalisme. En effectuant cette opération, Shelley Niro joue ces codes, ceux d'une recherche d'authenticité, de vérité même, qui affectent photographies et films anciens. Niro l'applique à une image réalisée en 1987, époque à laquelle la photographie couleur était largement pratiquée. Le principe de colorisation, lui, existe depuis les premiers âges de la photographie. À l'aune des pratiques les plus récentes de colorisation numérique des grands standards noir et blanc par des internautes, faudrait-il lire l'acte de Niro comme une matérialisation de la modernisation du statut de la femme autochtone ?

André Gunthert écrit à propos de cette vogue de colorisation sur Internet : « Comme les *reenactments* d'événements historiques, ces reconstitutions soigneusement documentées produisent des objets à la frontière de la réalité et de la fiction. Plutôt que d'essayer d'y lire l'expression d'une vérité historique restituée, il faut comprendre cette activité comme une forme d'appropriation populaire d'une histoire institutionnelle restée longtemps hors d'atteinte. [...] Elle ne nous montre pas le passé, mais nous tend le miroir du présent. Coloriser les icônes n'est pas leur donner un surcroît de réalisme ou de vérité, c'est se rassurer sur la place de l'histoire et accroître la disponibilité d'un répertoire de symboles⁶. » La colorisation accompagne ainsi le passage de la femme

such candor, exhibiting such comic sensibility, or such carefree confidence," écrit Allan J. Ryan⁴. As brash as Johnny Rotten, the lead singer of the British band the Sex Pistols, but not as vulgar, she is comfortable with the feminine stereotype, a stereotype chosen and not imposed by the "white" gaze.

The photograph has been retouched with hand colouring: the red T-shirt is brightened, the black deepened, the two-colour bodywork of the car enhanced in comparison to the original image, in which it was mainly a rather outdated greyish beige. Such colour heightening is currently causing quite a stir in the documentary world, and Web users are now grabbing famous photographs to reconstitute their colours in the name of realism. By performing this operation, Niro plays with these codes – those of a search for authenticity, even truth – that are being applied to old photographs and films. She applies it to an image made in 1987, a time when colour photography was widely practised. The principle of colourization has existed since the early days of photography. In light of the most recent digital colourizations of the great black-and-white classics by Web users, should we read into Niro's act a materialization of the modernization of Aboriginal women's status?

André Gunthert writes of the colourization fad on the Internet, "Like re-enactments of historical events, these carefully documented reconstructions produce objects on the border between reality and fiction. Rather than try to read into them the expression of a reconstituted historical truth, we must understand this activity as a form of popular appropriation of an institutional history that was long out of reach. . . . It does not show us the past but holds out a mirror to the present. Colourizing icons does not give them



Dana Claxton
Momma has a pony girl...
 (named *History and sets her free*)
 de la série / from the series
The Mustang Suite, 2008
 impression chromogène /
 chromogenic print
 122 × 152 cm



« indienne » vers sa contemporanéité de femme autochtone, assumant sa féminité et sa séduction, s'affranchissant du modèle matriarcal traditionnel couramment promu. L'œuvre de Shelley Niro est le plus souvent analysée pour son contenu, rarement pour le geste de rehausser l'image de couleur. Pourtant, il n'y a rien d'anodin, ni d'anecdotique ici. Et n'y voir qu'un emprunt à l'habitude de coloriser les images de pin-up serait bien réducteur. Nulles plumes ni perles, pas plus de mocassins, c'est une femme autochtone affranchie, aux vêtements banals, qui s'expose. Et la technique de colorisation accompagne ce changement, signal d'un réalisme revendiqué, l'intervention manuelle de la couleur fonctionnant comme une métaphore de cette prise de pouvoir sur les codes.

Depuis cette image réalisée dans les années 1980, les artistes autochtones n'ont eu de cesse d'analyser les codes de leur

extra realism or truth, it reassures us about the place of history and increases the availability of a repertoire of symbols.”⁵ Thus, colourization accompanies the transition of the “Indian” woman to her contemporary position as Indigenous woman, at ease with her femininity and attractiveness, liberating herself from the traditional matriarcal model currently being promoted. Niro’s work is usually analyzed for its content, and rarely for the gesture of enhancing the colour image. Yet, it is not an insignificant gesture; nor is it anecdotal here. And to see it as only a borrowing of the habit of colourizing images of pinups would be very reductive. No feathers or beads or moccasins: this is a liberated Indigenous woman, in everyday clothing, displaying herself. The colourization technique accompanies this change, the sign of a claimed realism, the manual intervention in the colour functioning as a metaphor for this taking of power over codes.

Dayna Danger
Goldilocks, 2011
impression numérique / digital print
112 × 168 cm



Lori Blondeau
Lonely Surfer Squaw, 2015
 (premier tirage en / originally produced in 1997)
 impression jet d'encre / inkjet print
 137 × 91 cm
 photo: Bradlee LaRocque

Meryl McMaster
Telltale
 de la série / from the series *In-Between Worlds*, 2013
 impression chromogène numérique / digital chromogenic print
 127 × 91 cm
 permission de / courtesy of Katzman Contemporary

Since this image was taken, in the 1980s, Indigenous artists have been constantly analyzing the codes of their representation through photography and performance – media that are themselves typical of colonial modelling, from the recording of performed events linked to rituals to posed portraits that fix the image of Indigenous culture in a tradition. In this critical exercise, the “Indians” in the images produce Indigenous works using cameras, the very tools that set their image in almost indelible stereotypes. *The Rebel Yells* brings together works by ten artists who manipulate photographs, some of whom use clothing as an object of analysis and means of provoking changes in perception. Is this distortion or social reality?

The curators try to compose an argument with the hanging of the exhibition: concentrating on the political content, they give the impression of having forgotten the artworks, having abandoned the forms. For instance, when an image is isolated from its original series, the work turns against itself. Dana Claxton’s photograph *Momma has a pony girl . . . named History and sets her free* (2008), plucked from *The Mustang Suite*, a portrait of a contemporary “Indian” family, loses its relevance. Combining in this specific image the codes of burlesque and the figure of the medicine woman, a gestural language of domination and showgirl dance moves, Claxton places two female characters dressed in red in the familiar, aseptic environment of the museum white cube. It is a strange choice, not comprehensible unless rearticulated with the pictures of the other family members (absent, unfortunately, from the exhibition): twins in red polo dresses and Indian boots striking identical poses on BMX bikes; an aloof teenager, bare-chested and wearing Adidas sweat-pants, sitting on a horse bareback; the father in a suit standing beside a vintage Mustang, his face covered in war paint. The family gathers in front of the camera for a final shot around the father, who



représentation à travers la photographie et la performance, eux-mêmes médiums typiques de la modélisation coloniale depuis l'enregistrement de l'événement performé lié aux rituels jusqu'au portrait posé, fixant l'image de la culture amérindienne dans une tradition. Dans cet exercice critique, les « Indiens » des images réalisent des œuvres autochtones à partir de la photographie, outil même qui avait figé leur image dans des stéréotypes presque indélébiles. *Le cri rebelle* rassemble des travaux d'une petite dizaine d'artistes qui manipulent les clichés et dont certains utilisent le vêtement comme objet d'analyse et moyen de provoquer les changements de perception. S'agit-il de travestissement ou d'une réalité sociale ?

L'exposition peine à constituer un raisonnement avec son accrochage ; concentrée sur son contenu politique, elle donne l'impression d'avoir oublié les œuvres, délaissant les formes. Ainsi, en isolant une image de sa série originale, l'œuvre se retourne-t-elle contre elle. La photographie de Dana Claxton, *Momma has a pony girl... (named History and sets her free)* (2008), extraite de la série *The Mustang Suite* portraiturant une famille « indienne » contemporaine, perd de sa pertinence. Hybridant dans cette image spécifique les codes du burlesque et la figure de la guérisseuse,

Signe extérieur identitaire,
véhicule de clichés innombrables,
l'habit constitue un motif et un médium
de prédilection qui autorise à interroger,
dans un même élan, la mise en scène
des corps et des attitudes,
la projection normative du spectateur
comme de l'auteur des images.

une gestuelle de domination et les pas d'une revue dansée, Claxton a installé deux personnages féminins vêtus de rouge dans l'environnement aseptisé familial du *white cube* muséal. Choix étrange qui ne se comprend qu'une fois réarticulé à ceux des autres membres de la famille (hélas absents de l'exposition) : jumelles aux poses identiques en robe polo rouge et bottes indiennes sur *muscle bike* ; adolescent hiératique, torse nu et pantalon de sport Adidas, montant à cru un cheval ; père de famille en costume à côté d'une Mustang *vintage*, le visage recouvert de peintures de guerre. La famille est réunie face à l'objectif pour un ultime cliché autour du père assis dans un fauteuil à monture dorée : dépareillé, le vêtement occidental répond aux codes de la normalité, là où les codes de la tradition semblent répondre du pathologique notamment à travers le visage peinturluré du père⁷. Sans les images



sits in an armchair with a gold-coloured frame: on its own, the Western clothing corresponds to the codes of normalcy, whereas the codes of tradition seem to correspond to the pathologic, notably through the father's garishly painted face.⁶ Without the images of the other members of the family, the one of the mother becomes an inefficient caricature, and the rebellion announced in the exhibition title singularly fails to answer the call.

If a single image had been chosen from among the nine in Terrance Houle's *National Indian Leg Wrestling League of North America* (2012), the pastiche effect would have been similar. Modestly tacked to the wall, the prints offer a gallery of grotesque portraits, from a female warrior in a beaded leotard and feather headdress posing like Jane Fonda to fighters who approach the pathetic (as much for their poses as for their "ordinary" bodies and their costumes). Houle short-circuits his own pastiche by introducing into this group of pictures, taken against a neutral background, an image borrowing from the codes of the amateur picture presenting a wrestler in costume, decked out in an oversized mask, washing a pot in his kitchen. It is the only one in which the dress corresponds to the sport; all of the other participants are beside the point, a visual analogy for the experience of Aboriginals vis-à-vis how they are perceived by dominant cultures, notably that of American

Skawennati
Dancing With Myself, 2015
diptyque / diptych
impression jet d'encre sur papier coton /
inkjet print on cotton rag
180 x 75 cm (ch. / ea.)

des autres membres de la famille, celle représentant la mère est devenue une caricature inefficace, et la rébellion annoncée dans le titre de l'exposition manque singulièrement à l'appel.

Si une seule image avait été choisie parmi les neuf constituant l'œuvre de Terrance Houle, *National Indian Leg Wrestling League of North America* (2012), l'effet de pastiche aurait été similaire. Modestement punaisés au mur, les tirages offrent une galerie de portraits grotesques depuis la guerrière en justaucorps à perles et coiffe de plumes posant comme Jane Fonda jusqu'à des combattants proches du pathétique (autant par leur attitude physique que leur corps « ordinaire » et leur costume). Houle court-circuite lui-même son pastiche en introduisant dans cet ensemble réalisé sur fond neutre une image empruntant aux codes de l'image d'amateur présentant un lutteur en combinaison, affublé d'un masque surdimensionné, lavant une poêle dans sa cuisine. C'est le seul dont l'habillement correspond au sport, tous les autres participants sont hors sujet, analogie visuelle à l'expérience des Autochtones vis-à-vis de leur perception par les cultures dominantes, notamment celle de la télévision américaine. Quant au mode de présentation, il emprunte timidement aux chambres d'ado et à leurs autels vernaculaires à la gloire d'idoles télévisuelles par un agencement volontairement médiocre de petits tirages à même le mur. Ce que l'exposition ne dit pas, c'est s'il s'agit du développement d'un mouvement, à la façon des sous-cultures populaires et juvéniles britanniques analysées par Hebdige, ou d'une manifestation uniquement artistique.

Car entre l'épiphénomène et le style, la différence est immense. *Beat Nation*, accueillie au Musée d'art contemporain de Montréal d'octobre 2013 à janvier 2014, avait eu le mérite de circonscrire la rencontre du hip-hop et de la création autochtone comme réalité artistique mais surtout culturelle, et d'en présenter les fruits hybrides, de la musique jusqu'à la personnalisation d'objets en passant par la performance. *Le cri rebelle* est moins assertive et a surtout oublié le rôle du vêtement dans l'affaire. À relire Barthes, il apparaît que cet oubli est bien dommage car il y aurait eu beaucoup à faire dire à ces images : « Faits de costume et faits d'habillement peuvent sembler coïncider, mais il n'est pas difficile de rétablir dans chaque cas la distinction : la carrure d'épaules, par exemple, est un fait d'habillement quand elle correspond exactement à l'anatomie du porteur ; elle est fait de costume quand sa dimension est prescrite par le groupe à titre de mode⁸. » Les artistes comme Lori Blondeau jouent justement sur cette valeur prescriptive du vêtement et de ses modes de diffusion. *Le cri rebelle* a choisi une nouvelle fois d'isoler une seule image, celle de la surfeuse en bikini aux abords enneigés d'une rivière, *Lonely Surfer Squaw* (1997), alors même qu'il s'agit d'une image d'une série. En réduisant le travail de Blondeau à ce seul exemple alors qu'elle s'est livrée au fil des années à la production d'un glamour autochtone ironique, notamment avec sa *Cosmosquaw* (1996) photographiée comme une cover-girl de magazine féminin, les commissaires diminuent considérablement la portée idéologique de l'habillement, de sa mise en conformité à un standard de vie cool.

Le vêtement peut constituer un appareil de revendication auprès des deux communautés impliquées (depuis la représentation d'un standard autochtone pour les « autres » jusqu'à une reconfiguration identitaire pour les Autochtones) à condition que son mode d'exposition ne le réduise pas à des images isolées,

television. As for the mode of presentation, the deliberately amateurish arrangement of small prints stuck on the wall borrows self-consciously from teenagers' bedrooms and their vernacular shrines to telegenic idols. What the exhibition doesn't say is whether this is the development of a movement, similar to the popular and youthful British subcultures analyzed by Hebdige, or a solely artistic manifestation.

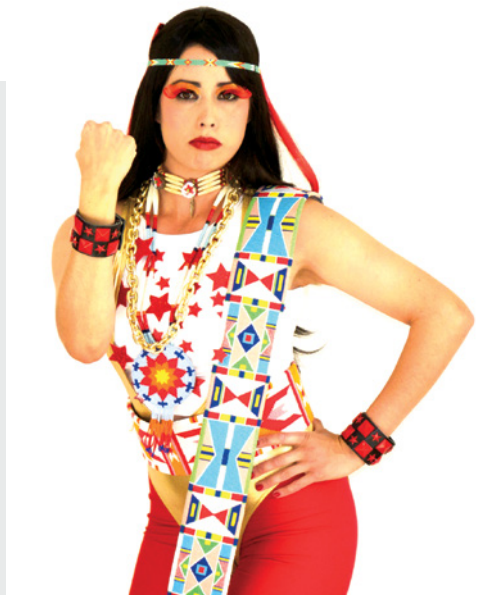
In fact, the difference between epiphenomenon and style is immense. *Beat Nation*, hosted at the Musée d'art contemporain de Montréal from October 2013 to January 2014, had the merit of defining the encounter between hip-hop and Indigenous creations as both artistic and cultural reality and presented its hybrid fruits, from music, to the personalization of objects, to performances. *The Rebel Yells* is less assertive and, above all, has forgotten the role of dress in the affair. If we reread Barthes, it seems that this oversight is really a pity, as these images could have said so much: "Dress and dressing can appear to coincide sometimes, but it is not difficult to re-establish the distinction in each case: the broadness of the shoulders, for example. This is part of dressing when it corresponds exactly to the anatomy of the wearer; but part of dress when its dimension is prescribed by the group as part of a fashion."⁷ Artists such as Lori Blondeau in fact play upon this prescriptive value of

The construction of styles and the claims accompanying them is a phenomenon that moves very quickly; it takes only a few weeks for a new identity group to be generated within a subculture.

clothing and its modes of display. The curators of *The Rebel Yells* have chosen, yet again, to isolate a single image of hers, that of a female surfer in a bikini on the snowy bank of a river, *Lonely Surfer Squaw* (1997), whereas, yet again, it is an image in a series. By reducing Blondeau's work to this single example although she has over the years produced works with an ironic Aboriginal glamour – notably with her *Cosmosquaw* (1996), a mocked-up cover for a women's magazine – the curators have considerably reduced the ideological scope of dress and its compliance with a standard of "cool" life.

Dress may constitute an apparatus for claims in both communities involved (from the representation of an Indigenous standard for "others" to a reconfiguration of identity for Indigenous people) on condition that its mode of exhibition does not reduce it to isolated, fixed images. The construction of styles and the claims accompanying them is a phenomenon that moves very quickly; it takes only a few weeks for a new identity group to be generated within a subculture. Indigenous art as it is currently disseminated struggles against a fixity that has already weighed down its perception, reduced it to tradition. As it is presented, it seems to convey not a social and cultural reality but, on the contrary, a completely fabricated reality, proper to the art world. And so, what is its relevance? Clothing – dress and dressing, to use Barthes's classification – forms a medium much more complex and fascinating than was shown in *The Rebel Yells*. By isolating the works, the exhibition does not exemplify them but truncates them, as it deprives the clothing worn and the attitudes exhibited of their social function, of

Terrance Houle
Red Star (Wendy Red Star)
 de la série / from the series
National Indian Leg Wrestling
League of North America, 2012
 impression numérique / digital print
 25 × 20 cm



figées. La constitution des styles et des revendications qui les accompagnent est un phénomène ultra rapide, quelques semaines suffisent dans une sous-culture pour générer un nouveau groupe identitaire. L'art autochtone tel qu'il est actuellement diffusé peine à lutter contre une fixité qui a déjà plombé sa perception, cantonnée à la tradition. Tel qu'il est présenté, il semble traduire non pas une réalité sociale et culturelle, mais, au contraire, une réalité complètement fabriquée, propre au monde de l'art. Quelle est alors sa pertinence? Le vêtement, le costume et l'habillement, pour reprendre la classification de Roland Barthes, forment un médium bien plus complexe et fascinant que ce qu'a bien voulu en montrer *Le cri rebelle*. En isolant les œuvres, l'exposition ne les exemplifie pas, elle les tronque car elle prive les vêtements portés et les attitudes exhibées de leur fonction sociale, de cette relation à la norme, à l'usage et à la valeur qui en fait des outils critiques.

Bénédictte Ramade est historienne de l'art et critique depuis 1999 auprès de différentes revues artistiques françaises et québécoises notamment. Chargée de cours à l'Université de Montréal et à l'Université du Québec à Montréal, elle est titulaire d'un doctorat en sciences de l'art consacré aux Infortunes de l'art écologique américain. Commissaire d'exposition indépendante (Acclimatation, Nice, 2009-2010; REHAB, Paris, 2010-2011), elle prépare pour le Ryerson Image Centre à Toronto une analyse visuelle des liens entre le concept d'anthropocène et les effets du changement climatique (2016). Elle vit et travaille à Montréal.

1 Dick Hebdige, *Sous-culture. Le sens du style*, Paris, Éditions La découverte, (1979), 2008. 2 Roland Barthes, « Histoire et sociologie du vêtement. Quelques observations méthodologiques », *Annales. Économies, sociétés, civilisations*, vol. 12, n° 3 (1957), p. 435. 3 Dick Hebdige décrit ainsi l'apparition du « style » punk en 1977: « Cette alliance improbable et mystérieuse de traditions hétérogènes et apparemment incompatibles se manifestait à travers un répertoire vestimentaires non moins éclectique, équivalent visuel de la cacophonie sonore du punk. » (*Sous-culture*, p. 28.) 4 *Le cri rebelle: tenue vestimentaire et redressement politique dans l'art autochtone actuel*, exposition présentée du 20 avril au 29 mai 2015 à la Galerie FOFA de l'Université Concordia. Commissaires: Lori Beavis et Rhonda L. Meier. 5 Allan J. Ryan, « Postmodern Parody: A Political Strategy in Contemporary Canadian Native Art », *Art Journal*, vol. 51, n° 3 (1992), p. 61. 6 André Gunther, « Colorisation: le miroir du présent », *Fisheye*, www.fisheyemagazine.fr/superpost/colorisation/, consulté le 1^{er} juin 2015. 7 Voir Georges Canguilhem, *Essai sur quelques problèmes concernant le normal et le pathologique* (1943), réédité sous le titre *Le normal et le pathologique*, augmenté de *Nouvelles réflexions concernant le normal et le pathologique* (1966), 12^e édition, Paris, PUF/Quadrige, 2013. 8 Barthes, « Histoire et sociologie du vêtement », p. 436.



Rosalie Favell
Kindred, 2007
 impression jet d'encre / inkjet print
 76 × 76 cm

the relationship with the norm, with custom, and with the value that makes them critical tools. *Translated by Käthe Roth*

Bénédictte Ramade is an art historian and art critic who has been contributing to art magazines in France and Quebec since 1999. A lecturer at the Université de Montréal and the Université du Québec à Montréal, she holds a doctorate in sciences of art; her dissertation was on the misfortunes of American ecological art. As an independent exhibition curator (Acclimatation, Nice, 2009–10; REHAB, Paris, 2010–11), she is currently preparing a visual analysis of links between the concept of the Anthropocene and the effects of climate change for the Ryerson Image Centre in Toronto. She lives and works in Montreal.

1 Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style* (London: Methuen, 1979). 2 Roland Barthes, "History and Sociology of Clothing: Some Methodological Observations," in *The Language of Fashion*, trans. Andy Stafford (London: Bloomsbury Academic, 2013), 8. 3 Hebdige, in *Subculture*, describes the appearance of punk "style" in 1977 thus: "This unlikely alliance of diverse and superficially incompatible musical traditions, mysteriously accomplished under punk, found ratification in an equally eclectic clothing style which reproduced the same kind of cacophony on the visual level" (p. 26). 4 Allan J. Ryan, "Postmodern Parody: A Political Strategy in Contemporary Canadian Native Art," *Art Journal*, vol. 51, no. 3 (1992): 61. 5 André Gunther, "Colorisation: le miroir du présent," *Fisheye*, accessed June 1, 2015, www.fisheyemagazine.fr/superpost/colorisation/ (our translation). 6 See Georges Canguilhem, *Essai sur quelques problèmes concernant le normal et le pathologique* (1943), republished as *Le normal et le pathologique*, expanded with *Nouvelles réflexions concernant le normal et le pathologique* (1966), 12th edition (Paris, PUF/Quadrige, 2013). 7 Barthes, "History and Sociology of Clothing," 9.