

Appropriations et entrecroisements

Ibis Hernández Abascal et Margarita Sánchez Prieto

Numéro 62, été 1995

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/46547ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (imprimé)

1923-2764 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Hernández Abascal, I. & Sánchez Prieto, M. (1995). Appropriations et entrecroisements. *Inter*, (62), 20–21.

Appropriations et entrecroisements

La société tiers-mondiste, abordée comme phénomène global et générique, est actuellement au paroxysme des hybridations et des entrecroisements culturels. Il s'agirait là d'un de ses symptômes les plus caractéristiques en cette fin de siècle.

Ces scénarios de croisements et d'hybridations dans les pays en voie de développement permettent d'identifier une suite d'actions transculturelles qui ont mené à la condition actuelle. Il subsiste cependant à l'intérieur de la société tiers-mondiste des niveaux inégaux de développement économique et culturel, qui résultent des différentes conditions initiales à l'arrivée des colonisateurs et du mode même de colonisation. Ainsi, plusieurs facteurs historiques permettent de parler de processus de remodelisation qui donnent lieu à différents métissages. D'un côté, la colonisation implique une rupture brusque dans l'évolution des cultures préexistantes, même si quelques unes parviennent à survivre et à continuer de se développer parallèlement à la culture imposée ; par ailleurs, la colonisation amorce un mélange d'éléments issus de divers territoires culturels résultant d'assimilation et d'intégration de la culture autochtone et de la culture imposée.

Ibis HERNÁNDEZ ABASCAL et Margarita SÁNCHEZ PRIETO

L'indépendance du pouvoir colonial n'a pas toujours signifié la reconnaissance du patrimoine culturel original. En Amérique latine par exemple, les nouvelles nations qui sont nées au XIX^e siècle faisaient de la France leur modèle culturel. Ce n'est pas avant la deuxième décennie du XX^e siècle que des circonstances historiques ont instauré un climat propice à la sauvegarde et à la revalorisation des éléments culturels indigènes ; qui ont participé, en se liant avec les langages importés d'Europe, à l'émergence d'un nouveau langage artistique en Amérique latine.

Les gouvernements des pays africains qui ont obtenu leur indépendance plus récemment, se sont rapidement préoccupés de la sauvegarde et de la protection des cultures traditionnelles. Dans les régions d'Asie et du Moyen-Orient, le système colonial s'est heurté à des civilisations millénaires et, quoique beaucoup de leurs expressions culturelles aient disparu,

d'autres ont continué à s'épanouir sans souffrir de violentes ruptures et de traumatismes sous la domination coloniale et après celle-ci.

On peut déduire de tout ceci que la pénétration de la culture occidentale, avec ses modèles et ses paramètres, ne s'est pas manifestée d'une manière uniforme et dans les mêmes contextes historiques, dans tous les territoires du Tiers-Monde. Cependant, elle a introduit partout, quoiqu'en y incluant certaines particularités selon les régions, des systèmes artistiques similaires aux grands courants modernes occidentaux pour promouvoir cette vision de l'art, ce qui a ouvert la voie à la désignation d'un art international. Mais il est évident que les créateurs d'un village africain n'ont pas eu le même niveau de contact avec l'art européen et nord-américain que ceux de Caracas ou de Buenos Aires, pour ne citer que ceux-là.

La modernisation s'est aussi faite d'une manière inégale à l'intérieur du Tiers-Monde. On sait que l'industrialisation, l'explosion urbaine et l'expansion d'agents modernes — l'industrie culturelle, le tourisme, le marché national et international, entre autres — n'ont pas conduit à des niveaux de développement équivalents pour toutes les régions.

Quant à l'incidence de la modernité dans les sphères de la culture, il faut signaler qu'elle n'a pas mis un terme à la survivance de toutes formes d'expressions classées sous le qualificatif de « populaires », urbaines/vernaculaires ou populaires/traditionnelles. La modernité leur a induit l'idée du populaire de masse (connotant dès lors les deux termes à l'égard de la diffusion), se référant ainsi à la capacité de rejoindre des masses, ceci sans compter le rôle intégrateur de l'industrie culturelle. C'est ainsi que ces formes d'expression ont intéressé les folkloristes, les anthropologues, les historiens de l'art et les communicateurs.

Sans qu'on puisse parler objectivement d'autonomie entre les champs de production symbolique, et même si nous admettons leur convergence, nous sentons ici le besoin de les distinguer pour démontrer d'autres aspects qui concourent aux croisements et aux hybridations dans la société tiers-mondiste.

Partons des cultures populaires et de leurs manifestations connexes (comme l'art primitif ou naïf) près de nous, particulièrement en Amérique latine. L'activité de plusieurs groupes ruraux, communautaires ou ethniques satisfait d'abord aux besoins des couches populaires mais se développe aussi comme une source supplémentaire de revenus pour remédier au déficit — tant du producteur que du consommateur — dans le contexte du capitalisme dépendant. Les producteurs de coutumes et de traditions populaires perpétuant leur activité deviennent des fournisseurs d'un marché de l'exotisme, des typologies locales, qui agit parallèlement à des stratégies touristiques. D'autre part, la croissance des grandes villes et la production industrielle ont provoqué une ségrégation des noyaux de la culture populaire traditionnelle et l'arrivée de nouveaux facteurs sociaux avec l'accroissement des banlieues. Ce processus s'actualise dans deux directions. Premièrement en faveur du développement d'une culture urbaine faite d'un mélange de culture savante et de populisme, avec des résultats comme le kitsch. À travers leurs formes d'expression, les majorités populaires ont réalisé une assimilation sauvage, banale et dévaloris-

sante de l'iconographie et des formes rattachées à l'art savant auquel elles n'ont pas directement accès.

Deuxièmement, cela a amené l'instauration massive des moyens de diffusion « qui éveillent un intérêt généralisé et cosmopolite » qui internationalisent les messages. Le bombardement de la société de consommation et des médias de masse a conduit à l'apparition d'une nouvelle production symbolique qui constitue maintenant une bonne part de l'environnement tiers-mondiste. Finalement, des phénomènes plus récents d'envergure globalisante ont remodelé les comportements socioculturels. L'hétérogénéité culturelle dérivée de l'histoire de ces peuples entre dans une plus grande complexité avec les migrations, l'interculturalisme et l'internationalisation. Ces « accidents » ont amené les dynamiques d'une nouvelle ère, quant aux oppositions catégoriques telles que « tradition et modernité », « art savant et art populaire », « hégémonique et subalterne » — pour paraphraser CANCLINI — à laquelle s'ajoute maintenant la tendance de nouveaux croisements factuels contradictoires, fruits de l'accroissement des inégalités économiques d'un monde bipolaire, les problèmes frontaliers, le localisme, le nationalisme et la technoculture qui amplifie le flux des communications.

Ainsi, en cette fin du XX^e siècle, l'art qui se pratique au Tiers-Monde connaît une multiplicité formelle sans précédent que dédoublent maintenant les emprunts et les recyclages entre les systèmes esthétiques coexistants. À cette diversité s'ajoute celle de la diaspora tiers-mondiste installée dans les pays développés où la multiplicité des points de vue des créateurs amène un éclectisme auquel se superposent les codes et les messages, indépendamment de l'univers symbolique représenté.

Si nous cherchions des dénominateurs communs pour justifier une opération de visibilité, nous parlerions d'une volonté d'affirmation d'une esthétique tiers-mondiste en marge de la « crise de la centralité », d'une autoconscience dépouillée de préjugés de son hybridité, d'une libération des frontières du potentiellement « appropriable », de « l'esthétique généralisée », comme dit Catherine DAVID à propos de l'œuvre de l'artiste iranienne Chohreh FEYZDJOU.

Même si beaucoup d'expressions des différents groupes pourraient s'apparenter sous le concept de populaire, nous ne prétendons pas les limiter à une nomenclature aussi synthétique, tenant compte des limites sémantiques du terme et, d'autre part, parce que, sauf quelques exceptions, il s'agit du travail d'artistes professionnels. Il est préférable alors de parler d'appropriations et d'entrecroisements parce que « ... l'art ne peut être inutile et gratuit ». L'art se produit dans un champ traversé de réseaux de dépendances qui le rattachent notamment au marché, aux industries culturelles de même qu'à ces références « primitives » et populaires qui sont aussi une source d'inspiration de l'artisanat. Alors le parallélisme de l'art avec l'artisanat ou l'art populaire oblige à repenser ses processus à l'intérieur de la société contemporaine, ses distanciations et ses rapprochements².

L'action d'appropriation n'est pas difficile en soi, d'autant plus que la postmodernité l'érige au rang de mode. La thèse du Chilien Bernardo SUBERCASSEAU sur le mode d'appropriation culturelle qui explique l'assimilation créative et fertile de l'exogène, s'étend à l'appropriation « interne » de toutes les sources qui alimentent la culture tiers-mondiste. La postmodernité légitimise les esthétiques régionalistes et préconise l'appropriation comme méthode.

Nonobstant, avant de nous référer aux expressions résultant des croisements mentionnés, nous devons rappeler qu'il subsiste encore des traditions vivantes qui ont continué de développer — comme nous l'avons déjà mentionné — en interaction avec la vie moderne. Leurs expressions visuelles se sont transformées à mesure que les créateurs populaires ont altéré leurs structures morphologiques conventionnelles, en réponse aux exigences de la vie quotidienne et de l'incorporation de matériaux introduits par la société moderne.

Komi SOKEMAWOU, sculpteur togolais, part de la tradition des colons (sculptures de bois polychromes qui ridiculisent l'image du colonisateur) pour recréer les mythes du vaudou et des scènes de la vie quotidienne en une typologie nettement africaine. Pour sa part, Morgan MUSOROWEMBUDZI, représentant de la tradition des sculpteurs Shona du Zimbabwe, continue de sculpter dans la pierre mais renonce au hiératisme en la dynamisant avec des thèmes nouveaux. Reprenant une tradition historique, Slogo Lucien SÉRAPHIN applique des images d'armoiries et de drapeaux des anciens royaumes du Bénin sur des morceaux de tissus.

Devant la fatale identification de « locale et de subalterne » entretenue par le discours hégémonique à l'égard de ces formes d'expressions, nous nous devons de les valoriser comme porteurs de la substantialité ancestrale de l'identité de ces peuples et de l'originalité d'une esthétique étrangère aux « systématisations automatiques de l'académie ». ³ Si ces productions intègrent le corps même des traditions, d'autres artistes, généralement professionnels, synthétisent certains de ces mêmes éléments dans des langages visuels occidentaux.

Il est possible d'identifier des aspects plastiques, des traits, des symboles et des signes propres aux expressions traditionnelles — rattachées ou non à leurs significations contextuelles — dans des œuvres d'une facture contemporaine évidente ; c'est le cas avec la graphie berbère nord africaine dans l'œuvre de l'artiste algérien Denis MARTINEZ. En plus de cette forme d'appropriation qui se vérifie au niveau des références visuelles, les artistes recréent souvent des conceptions qui tirent leur caractère éthique, religieux ou philosophique de la cosmogonie de communautés ou de peuples déterminés.

Lié à la présence de la culture populaire traditionnelle, le vernaculaire et le kitsch en particulier offrent des ressources, images et des formes qui présentent de multiples propositions conceptuelles. Certains artistes revendiquent l'ordinaire, le populacrier, le festif et d'autres aspects considérés dans les limites du banal, du mauvais goût et du bas de gamme. En ce sens, l'artiste Andrea ECHEVERRI part de l'imagerie de la vie des saints colombiens dans des œuvres qui valorisent la fonctionnalité de l'objet et s'inscrivent dans

l'univers domestique kitsch latin. Avec la même intention, la Brésilienne Sandra TUCCI et la Colombienne Ofelia RODRIGUEZ incorporent dans les galeries des objets de recyclage et des procédés provenant de l'artisanat et des « arts mineurs » traditionnellement exclus de la grande Histoire de l'Art. En utilisant la sacralité transcendante de certaines techniques manuelles typiques au contexte scolaire et à la domesticité, Rosana FUERTES d'Argentine introduit des charges et des densités subtiles et incongrues dans l'imaginaire politique, historique, sportif et publicitaire qui s'éloignent de la supposée légèreté de ce type de kitsch.

D'autres propositions mettent en évidence des intentions révisionnistes et désacralisantes de mythes, archétypes, rhétoriques et rites avec lesquels s'est construite une identité mal comprise. Le Mexicain Javier de la GARZA, avec les moyens qu'offre le kitsch parodique, reproduit les images du Chacmool et des Atlantes de Tula qui « ... ont été élus et élevés au rang d'icône national (...) et figurent dans toutes les brochures, dans toutes les annonces de toutes les agences de voyages, compagnies d'aviation et chaînes hôtelières (...). Il se situe à cheval entre ce qui est proprement kitsch (neomexicanista) et la critique acide autour de ces signes d'identité »⁴. L'observation apporte des nuances au discours quand il implique le quotidien. On passe des réflexions critiques autour de la manipulation de l'idiosyncrasie à l'humour tranquille des scènes populaires de la Costaricaine Leda ASTORGA aux prototypes « de la rue » de l'Argentin Tulio ROMANO au traitement ludique des objets du quotidien dans le travail du Paraguayen Felicia CENTURION.

Certains personnages largement « médiatisés » exercent une fascination pour les créateurs. Le comique, les bandes dessinées comme Pato Donald et Bart Simpson offrent la possibilité d'émettre des commentaires et des jugements d'aspects sur des registres divers comme la réalité sociale, la relativité de l'original et de la reproduction et la substitution des archétypes traditionnels par de nouvelles idoles qui véhiculent des valeurs fausses et des comportements qui procèdent du cinéma, de la télévision et des feuilletons. Diverses démarches illustrent cette situation. Les œuvres de Ruben ORTIZ se réfèrent à l'invasion des symboles de la société de consommation dans l'iconographie populaire, traditionnelle et religieuse mexicaine ; celles de Trigo PIULA, artiste congolais, font allusion à la transformation du mythe dans la société africaine avec l'arrivée des nouvelles aspirations rattachées à la publicité, et dans les installations de Nadin OSPINA, aux dires de Javier GIL : « ... la magnifique image d'un Simpson précolombien permet de faire un parallèle entre le collectionneur d'originaux et le collectionneur d'images de masse. »

En réintroduisant dans la production culturelle des objets et des mécanismes qui n'appartiennent pas au monde de l'art, les artistes s'approprient et recyclent les codes et les messages associés au marché. Les biens de consommation vénérés dans l'univers médiatique sont traités ironiquement par Luiz et Ernesto BARRAO, (tous deux du Brésil) dans une difficile position de nouveaux idoles artificiels. Dans certains cas, les artefacts se transforment

en œuvres d'art sous la main de l'artiste : dans d'autres, la représentation établit un dialogue ou un contrepoint avec les formes consacrées par les styles de l'histoire de l'art.

Tandis que les objets de consommation accèdent aux galeries d'art, les œuvres d'art obtiennent une place sur le marché. Dans la réflexion autour de l'art et de sa condition commerciale, les artistes reproduisent, sous forme de parodie, les mécanismes de techniques de marché et de la publicité. Ainsi, l'artiste Chohreh FEYZDJOU convertit son espace d'exhibition en un magasin, Marcelo CIPIS en corporation et Juan Andrés POSADA JARAMILLO en comptoir promotionnel.

Le code barres a été très employé. Porteur de multiples significations — prix, marque, lieu de fabrication, détenteur de qualité — il s'est apposé à d'autres images (originales ou reproduites) sélectionnées préalablement par l'artiste pour démontrer tout ce qui s'est hissé au rang du marché depuis les croyances religieuses jusqu'au patrimoine culturel. Quand l'Argentin Marcelo BOULLOSA emploie ce code, « ... il semble dire que même ses tableaux doivent passer par le marché et être marqués par ses traces. Il semble aussi dialoguer avec lui-même — non sans ironie — sur les possibilités d'autonomie artistique dans une société de masses. »⁵ Pour sa part, le Groupe Agri-culturel emploie le code barres pour se référer au marketing muséologique, le superposant aux images artistiques consacrées reproduites sur les cartes postales, calendriers et souvenirs touristiques.

Comme on peut le voir, l'appropriation atteint des magnitudes insoupçonnées, quoique nous ayons déjà affirmé que cette action ne se limite pas seulement à une mode ; les créateurs tiers-mondistes la pratiquent comme méthode inhérente à une conscience culturelle hybride, ouverte à des codes et opérations socio-perceptives multiples.

Si auparavant, les entrecroisements se limitaient à expliquer notre identité transculturelle et notre contemporanéité artistique, maintenant, rattachés aux phénomènes d'appropriation, ils apparaissent comme un thème intentionnel de productions et de projets curatoriaux. Le plus significatif est que le phénomène est devenu en lui-même un cliché d'actualité qui, avec le multiculturalisme, intègre le discours global de la critique et pénètre, avec l'œuvre de quelques artistes, dans les circuits « mainstream ». ■

¹ MOSQUERA, Gerardo. *El disero se definió en Octubre*. Ciudad de La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1989, p.35.

² García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F., Editorial Grijalbo, S.A. de C.V., 1990, p.226.

³ Camara, Ery. *Enigmas de la encrucijada : luz y visión. Recepción y distribución del arte africano. Atlántica Internacional*. Las Palmas de Gran Canaria, N° 5, julio 1993, p.14.

⁴ Deroise, Olivier. *Javier de la Garza : fusiones*. En catálogo de la exposición *Javier de la Garza*. Galería DMR, México D.F., enero de 1993, s.p.

⁵ Katzenstein, Inés. *Marcello Boulosa. Los márgenes de la pintura*. En catálogo de la exposición *Boulosa*. Galería Jacques Martínez Arte Contemporáneo, noviembre 1992, s.p.