

Les différentes réceptions de l'art amérindien contemporain

How Native Contemporary Art is seen depends on cultural ownership

Alice Cerdan

Volume 33, numéro 3, 2003

Quand les autochtones expriment leur dépossession : arts, lettres, théâtre...

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1082424ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1082424ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Recherches amérindiennes au Québec

ISSN

0318-4137 (imprimé)

1923-5151 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Cerdan, A. (2003). Les différentes réceptions de l'art amérindien contemporain. *Recherches amérindiennes au Québec*, 33(3), 65–70.
<https://doi.org/10.7202/1082424ar>

Résumé de l'article

Cet article ne s'adresse pas aux spécialistes en art et encore moins à ceux de l'art contemporain amérindien puisqu'il postule que ces derniers ne sont que peu nombreux. Comme son titre l'annonce, ce sont les différents modes de réception qui sont abordés. Découpés en trois zones géographiques et linguistiques, une différenciation est faite entre le monde anglophone (sous-entendu principalement nord-américain, y compris le Québec anglophone), la France et le Québec francophone. Trois postulats sont discutés, se rapportant à ces trois zones, dans l'ordre : la ghettoïsation, la fascination et l'ignorance. Une tentative de définir l'art contemporain amérindien est faite d'entrée de jeu, mais c'est sur les stéréotypes rattachés au mot « indien » qu'un regard plus détaillé est posé. Le refus d'aborder le travail des artistes d'un point de vue plus théorique et analytique s'accorde avec ce qui découle des trois postulats : la situation de l'art contemporain amérindien ne lui permet pas d'être regardée conformément aux travaux des artistes car le monde (de l'art) occidental, lui, n'a pas encore dépassé un certain nombre de stéréotypes.



Les différentes réceptions de l'art amérindien contemporain

Alice Cerdan

DÈS QUE DES MOTS SONT DITS, écrits ou lus, ils convoquent une série d'images, de couleurs, d'émotions. C'est d'ailleurs leur fonction : faire du sens pour chacun d'entre nous. Sans partir sur des chemins que je ne maîtrise pas, ceux de la sémiologie ou de la linguistique, je rappellerais qu'il faut parfois se méfier des « associations immédiates » que l'on peut faire avec certains mots. Autrement dit, certains termes se prêtent mieux que d'autres à des dérives stéréotypiques. Et même dans une revue qui porte en son titre le mot « indien », il ne semble pas superflu de revenir sur la charge sémantique du mot, comme il n'est pas inutile de s'interroger sur les associations libres et spontanées qui l'accompagnent bien souvent.

Ce n'est pas la compréhension du mot « indien » utilisé comme substantif qui nous occupera ici; c'est plutôt lorsqu'il accompagne les mots « art contemporain » en tant qu'adjectif. Je souhaiterais en effet aborder ici la perception et la réception de l'art lorsqu'il est qualifié « d'amérindien » et plus précisément de l'art contemporain amérindien. Ces deux actions (recevoir et percevoir) impliquent une appropriation de l'objet artistique, une construction de sens, et c'est en cela que ce texte s'inscrit dans un dossier sur la dépossession (d'autres liens apparaîtront au fil du texte). En annonçant qu'il s'agit de penser la perception, j'annonce aussi que celle-ci est plurielle et invoque inévitablement des intervenants différents, dans des contextes différents. La réflexion devrait nous mener tant du côté de l'identité amérindienne, telle que perçue par les traditions

anglophones et francophones, que de celui des principaux phénomènes qui découlent de ces perceptions : j'ai nommé la ghettoïsation, l'ignorance et la fascination. Il nous faudra alors présenter et tenter de différencier ces traditions de pensée afin de légitimer notre hypothèse : il existe plusieurs types de réception. Tout au long de ce texte, ce sont les mots qui nous préoccuperont, et non pas les œuvres. Nous nous intéresserons au stade de la réception des mots « art contemporain amérindien » et ce que ces mots convoquent. Qui sait si le sort des œuvres, telles que perçues, n'est pas déjà joué à ce stade-ci ?

DÉFINITION

Est-il utile et possible de tenter une définition de la séquence « art contemporain amérindien » ? Pour ce faire il faudrait s'entendre sur l'étendue géographique du territoire artistique : Québec méridional ou en son entier, Canada, Amérique du Nord ? Est-il possible qu'il y ait un art contemporain amérindien et que celui-ci constitue un ensemble englobant des régionalismes ? Si tel était le cas, il faudrait définir les points communs, les particularités de chacun, légitimer le découpage des frontières; vous imaginez tout de suite la difficulté et l'espace nécessaire à une telle tâche. Dans un deuxième cas, pourrait-on décider que seules des œuvres utilisant certains matériaux pourraient réclamer le label « art contemporain amérindien » ? Pas sûr. Et si, finalement on pouvait accepter tout artiste de descendance amérindienne, ayant une production sur les trente dernières

années? Impensable, et dangereux – la preuve : le gouvernement des États-Unis ne reconnaît pas la nation dont est issu Jimmie Durham et cela a pour conséquence que l'artiste s'est vu interdire le droit de revendiquer son statut de « d'artiste amérindien ». Jimmie Durham (1940-), en plus d'être un artiste visuel important (Biennale de Venise, Documenta de Kassel, Institute for Contemporary Art de Londres, Musée des beaux-arts du Canada) a participé activement à l'American Indian Movement. Il a aussi été directeur de l'International Indian Treaty Council qui a amené l'élaboration du *Projet de déclaration des Nations unies sur les droits des peuples autochtones* adopté en 1994.

Notez bien que la difficulté n'est pas tant de définir « l'art contemporain... amérindien ». La tâche serait tout aussi difficile avec « l'art contemporain ». La différence se situe plus du côté des attentes que l'on a créées en parlant de l'un ou de l'autre. La diversité et l'immensité associées intuitivement à l'art contemporain peut expliquer que le grand public (ou même un public averti) n'en réclame pas de définition particulière. Seulement, dès qu'un adjectif suit le mot « art », il tend à prendre systématiquement le dessus. L'adjectif fait alors écran : art/artiste *africain, cubain... amérindien*. Le mot « artiste » est, pour ainsi dire oublié, la complexité évanouie et le besoin de détails plus urgent. Toute l'attention (la tension) est portée conséquemment sur l'adjectif. En systématisant ce que je pourrais nommer pompeusement « la primauté indéfectible de l'adjectif », je ne verrais qu'une seule exception et c'est celle relative à l'adjectif « occidental ». Lorsque celui-ci qualifie le mot « art », les deux mots se renvoient la même image et s'associent de la même façon que se juxtaposent deux synonymes. L'art est le pléonisme évité d'« art occidental ».

Qu'arrive-t-il lorsque l'adjectif fait écran et concentre l'essentiel de l'attention sur la dimension qualifiée, qu'elle soit géographique, culturelle ou autre (on pense à l'art *naïf* pour ne citer que lui)? Quel mécanisme se met-il en branle lorsque nous sommes soudainement happés par un adjectif qui nous interpelle? Ne serions-nous pas, dans notre soudaine recherche de précisions définitionnelles, victimes d'associations immédiates (par opposition à réfléchies et nuancées)?

Regardons-en deux, en sachant qu'elles sont les plus répandues, mais probablement pas les seules. Décortiquons-les sommairement dans un premier temps, en sachant que nous y reviendrons pour essayer de les situer, si cela est possible, par rapport à des traditions linguistiques (anglophones, francophones) et/ou géographiques.

Reprenons notre sujet : l'art contemporain amérindien. Le premier type de réaction est relativement simple, et ici simplifié : le sens de la nuance est perdu. L'adjectif renvoie à un groupe culturel qui a, dans l'ensemble de l'histoire des derniers deux siècles, été plus stéréotypé que proprement défini. La conséquence immédiate provient du fait que « les dérives stéréotypiques » générées par ces siècles d'histoire font immédiatement écran dès lors que l'adjectif est prononcé. En d'autres termes, l'écran produit par l'adjectif est « total » et son immédiateté lui confère un caractère irréfutable. Ces dérives, il me semble, varient en fonction du lieu qui les produit, d'où l'utilité pour nous d'y revenir plus loin. Victimes d'une dépossession de leur identité au profit de stéréotypes, les artistes (et le matériel artistique) sont perçus comme des porte-parole des premières nations; il n'est plus question d'art comme il n'est plus question d'identité, seulement d'*amérindien* et donc de folklore et/ou de revendication (ou quelque autre stéréotype qui s'y rattache). Le sens de la nuance est perdu, disions-nous

plus haut? La reconnaissance de l'identité individuelle par la même occasion; un artiste *amérindien* s'exprime *au nom et pour tous les Indiens*.

En pointant ce mode de l'analyse immédiate par associations simplifiées, c'est l'impossibilité/le refus (inconscient bien souvent) de la reconnaissance de l'individualité chez l'*Autre* que je cherche à mettre en évidence. Cette négation d'une altérité complexe ne nous ramène-elle pas à l'expression la plus typique de l'arrogance colonialiste? L'incapacité de voir l'*Autre* comme un alter ego, au profit d'une représentation simpliste et englobant tous les individus d'un même groupe. Il me semble que ce type de réaction nous indique la présence de formes résiduelles d'une pensée colonialiste dans notre inconscient collectif.

Certes, j'ai moi-même postulé ailleurs qu'il était possible de trouver dans l'art contemporain amérindien, par exemple chez Edward Poitras, l'expression « d'un devenir collectif ». Or cette sollicitation à la pensée deleuzienne comme mode d'appréhension de l'œuvre de cet artiste se différencie, je l'espère, du raccourci fâcheux décrit ci-avant¹.

La deuxième attitude possible (ou dérive), en se fixant sur le mot « amérindien », a des répercussions tout aussi importantes sur notre réception de l'art contemporain amérindien. Basée sur le même principe d'associations immédiates, ce sont cette fois-ci les images qui sont convoquées pour tenter d'anticiper visuellement ce que peuvent être des œuvres d'art contemporain amérindien sur lesquelles nous allons nous arrêter. Ces images qui nous servent à « illustrer » le mot « indien », quelles sont-elles? On pense à... des masques, des bijoux, des plumes, des perles, des mocassins en peau, des objets décoratifs et traditionnels comme des paniers tressés... Là encore le mot « indien » fait écran sur le mot « art ». Pourtant cet écran n'est que partiel et brouille cette fois-ci les limites entre art et artisanat, œuvre traditionnelle ou contemporaine et ouvrage décoratif.

Parce que les œuvres des artistes amérindiens contemporains ne sont pas médiatisées et présentes régulièrement dans des lieux d'exposition, les seules images disponibles dans notre culture collective sont dans la liste citée précédemment. En ajoutant à cela tout ce que les productions cinématographiques de type *Western* ont imposé comme référents au monde amérindien. Bien évidemment la distinction entre l'art et l'artisanat reste un sujet épineux (quoique...), cependant notre sens commun sait situer un napperon brodé du Québec du XIX^e siècle et une toile de Riopelle. Ce qui est dangereux dans la banalisation de cette dérive qui tend à oublier cette distinction, c'est qu'elle donne le statut d'œuvre à une masse de productions. Soudainement l'art contemporain amérindien ressemble à une catégorie « fourre-tout » et se trouve irrévérablement privé de ses lettres de noblesse. Des mots comme ceux prononcés il y a trois ans environ par une conservatrice du Musée McCord face à un travail perlé du XIX^e ne font qu'illustrer le fait que des spécialistes sont eux-aussi victimes des stéréotypes qu'ils combattent : « Comment est-il possible de ne pas voir de l'art dans un si bel assemblage de perles? »

Pour répondre à nos deux questions de départ (est-il possible et est-ce utile de définir l'art contemporain amérindien?), il semble qu'il faille se contenter de réponses aléatoires. La difficulté de lui trouver une définition claire et unanime n'en fait pas moins une matière, un domaine qui, s'il n'était pas nommé, n'existerait pas. Or, l'utilité d'avoir un label « art contemporain amérindien » n'est pas à mettre en doute, et les quelques lignes suivantes vont tenter d'en présenter quelques avantages.

La reconnaissance et la précision, par un adjectif, d'un champ *spécifique*, donnent à ce champ et à ceux qui l'occupent,

une spécificité digne d'intérêt. Même si, comme nous le verrons plus loin, suivant que l'on en parle en français ou en anglais, cette locution peut ressembler aussi à une coquille plus ou moins vide. Les artistes amérindiens peuvent dès lors s'exprimer, se reconnaître, débattre, dialoguer depuis un lieu reconnu comme étant le leur. Ce lieu est donc une réappropriation d'identités perdues (collective et individuelle) de même qu'il est un lieu qui a valeur de tribune. Des artistes peuvent ainsi s'affirmer et même... être reconnus par le monde de l'art, qui parfois regarde ailleurs que dans ses plates-bandes. C'est ainsi qu'Edward Poitras (1953-) se retrouve à la Biennale de Venise en 1995 pour y représenter le Canada, ou que Jimmie Durham participe à l'exposition *Traversée* au Musée des beaux-arts du Canada en 1998. Edward Poitras, Métis né à Régina, est la figure emblématique de l'art contemporain amérindien. Il a étudié au Saskatchewan Indian Cultural College de Saskatoon de 1974 à 1979 et y a enseigné en 1980, 1984 et 1985. Élève au Collège Manitou dirigé par Domingo Cisneros à la Macaza (nord du Québec), Poitras restera toujours attaché au Québec où il se trouve très souvent même s'il n'y est pas exposé régulièrement. Le travail de cet artiste est phénoménal tant en regard de son éclectisme (danse, installation, sculpture, travail sonore...) que par la qualité de toutes ses propositions artistiques.

Ces deux exemples d'artistes présents dans des expositions de grande envergure méritent d'être rapidement commentés. Je souhaiterais en effet expliquer pourquoi, selon moi, ces présences ne sont qu'un gain en visibilité très relatif. Je dis *relatif* car, dans le premier cas, la thématique de la biennale de 1995 tournait autour de la question de l'altérité et l'on imaginait mal les institutions fédérales envoyer un artiste québécois démontrer au monde sa distinction en regard du reste du Canada... Dans le second cas, celui de Durham, c'est l'artiste lui-même qui pointe avec insistance la représentation *relative* des artistes amérindiens dans le monde de l'art. Quand tous les artistes de cet événement produisent des œuvres impressionnantes, volumineuses, profitant des conditions exceptionnelles d'un tel lieu d'exposition... Durham propose une œuvre d'à peine un mètre carré, placée au dos d'un panneau mobile situé au centre d'une salle, et il intitule son œuvre *We Have Made Progress* (1991). « Pourquoi faire une œuvre immense comme celles des autres artistes du collectif ? » a bien dû se demander Durham, quand dans la réalité du monde artistique les artistes amérindiens ne sont pas du tout présents ? J'avancerais même que l'artiste a pensé l'espace du musée en corrélation avec le continent nord-américain et que, par conséquent, il n'a pu exprimer sa présence qu'en identifiant son œuvre à l'idée de la réserve (très petite étendue) et à celle du nomadisme (panneau mobile). La dépossession territoriale est ici mise en évidence : Durham insiste sur la quasi-invisibilité de l'œuvre. On ne voit rien en entrant dans la salle, si ce n'est le dos blanc du panneau dont on ne connaît pas encore la raison d'être. L'approche de Durham est grandiose par sa subversion. Ce « *We* » présent dans le titre de l'œuvre est aussi très subtil, car, au lieu d'être un pronom exclusif (« nous » exclut par définition les « autres ») et de ne parler que des Indiens..., il peut aussi être le « nous » de l'institution qui elle-même reconnaît que c'est exceptionnel d'avoir, pour une fois, un artiste autochtone dans une exposition de haut calibre international. *We Have Made Progress* : Jimmie Durham a raison, c'est un progrès.

Venons-en au découpage que je souhaite faire afin de différencier les attitudes européennes et américaines (les deux étant divisées en régions linguistiques).

LES ANGLOPHONES : ANGLETERRE ET ÉTATS-UNIS

Il me semble important de préciser qu'il y a trente ans que l'art contemporain amérindien s'enseigne dans des universités anglophones d'Amérique du Nord. Les premiers ont naturellement été les États-Unis (cela se comprend facilement, compte tenu de la proximité entre Londres et Ottawa), d'ailleurs, au moment où le premier département s'ouvrait, le Canada venait juste d'octroyer aux membres des premières nations le droit de vote.

Le développement de la pensée anglophone au sein des universités du monde entier a été fondamentalement bousculé par le cataclysme du colonialisme britannique. Les universités des différents pays ayant repris leur indépendance ont conservé pour un grand nombre la langue anglaise. Cela explique l'impact de l'émergence des discours anticolonialistes au sein même de cette pensée dorénavant anglophone (et non plus spécifiquement anglaise). On y a vu sourdre une nouvelle manière de penser qui s'est autoproclamée : la *post-coloniality*³. Celle-ci a permis une multiplication des spécialisations et la création de départements tels que les « Gender Studies », « Native Studies », « Black Studies »... Née de la dénonciation des abus et dérives colonialistes britanniques, la *post-coloniality* est une théorie bien connue dans le monde anglophone où elle est discutée depuis des années et dont les principaux protagonistes (dans le domaine des *Humanities*) sont : Edward Said considéré comme la figure fondatrice, Gayatri Chakravorty Spivak ou encore Homi K. Bhabha. La *post-coloniality* a connu une fortune critique exceptionnelle et, grâce à son impact dans les échanges interdisciplinaires, a permis une remise en question de nombre de modes de pensée. En fait, son développement a très rapidement dépassé les frontières de l'université et elle s'est progressivement retrouvée dans les discours médiatiques. Après plus de vingt ans, elle fait désormais partie d'un sens commun anglophone. Pourtant, malgré l'effervescence et la richesse des penseurs, des écrits et des colloques, j'avancerais que la marginalité reste encore trop souvent là où elle est dans le monde anglophone : à l'écart. Finalement, les Amérindiens et les artistes amérindiens ont ce « lieu » dont nous parlions plus haut, cependant ils ont bien peu de chances d'être reconnus ailleurs que dans ce *domaine spécifique*. Il en va de même pour toutes les spécialisations. Bien qu'il y ait une multiplication des champs d'intérêt et que l'on semble mieux regarder les mouvements de contre-culture, ou les micro-histoires, le résultat n'est pas toujours sous le signe de l'intégration⁴. La classification a tôt fait de mener à une compartimentation, voire à une ghettoïsation. Le développement du modèle universitaire « à la carte » et l'affaiblissement des tronc communs n'amènent aucun étudiant à suivre un cours spécifique s'il n'en a pas par lui seul la volonté. Ainsi des parcours plus traditionnels en côtoient d'autres plus marginaux... ce qui donne à méditer sur le célèbre adage « diviser pour mieux régner ». Le colonialisme serait-il devenu à son tour subversif ? Serait-ce la résurgence de différents types de néo-colonialismes qui mènerait à cela ? Que dire du mouvement du *politically correct* ? Ne serait-il pas possible de l'assimiler, par exemple, à un néo-colonialisme ayant pour but de nier la ghettoïsation, belle et bien effective ?

La *post-coloniality* a fait des anglophones (scolarisés) des gens plus avertis en matière d'histoire (et de sa ré-écriture), et cette sensibilisation aux corrections apportées au discours officiel colonial a développé chez ceux-ci un intérêt particulier qui ne se retrouve pas dans les mondes francophones.

LES FRANCOPHONES : QUÉBEC ET FRANCE

LA FRANCE EST HORS COURSE

Les Français, sauf leur respect, ont une longueur de retard. Aujourd'hui encore, ils ne savent pas prononcer les mots *Cultural Studies*; c'est dire comme ils sont loin de penser en termes de « *post-coloniality* ». Inexistantes sont les références aux auteurs ayant traité des *études culturelles*, et c'est à se demander si des Français ont lu quelque chose sur ce sujet depuis les trente dernières années. Lorsqu'en 1978 Edward Said publie le texte fondateur de la *post-coloniality*, Lyotard est à la veille de publier l'autre texte fondateur, celui de la tradition francophone, concernant la postmodernité. J'ai la nette intuition que ce sont les années soixante-dix qu'il faut regarder pour expliquer les différences théoriques qui existent aujourd'hui entre les mondes francophones et anglophones, du moins celles qui concernent mon propos. En simplifiant et en schématisant les deux mouvements au moment de leur naissance (*post-coloniality* et postmodernité), il serait possible de les comparer à des énergies cinétiques opposées : la première centripète et s'ouvrant à l'extérieur, dans un espoir d'intégration (multiplication de disciplines marginales), la seconde centrifuge et concentrée sur ses mécanismes internes (donnant des spécialisations telles que le structuralisme, la sémiologie). Malgré leurs sens inversés, ces deux courants de pensée sont pourtant motivés par la même volonté de stopper l'exclusif « grand/méta discours hégémonique ». Il est intéressant de noter que par la suite les anglophones ont développé leur définition de la *post-modernity*. La *post-coloniality* n'a quant à elle jamais suscité d'intérêt bénéfique chez les Français⁵. Edward Said est décédé en septembre 2003. Certes, sa disparition a fait l'objet d'une couverture médiatique, et l'on pourrait m'objecter que cette dernière prouve que Said a été bien connu des Français. Cependant, s'il était connu du grand public, des médias et des universitaires, c'était en tant que « grande figure de l'intelligensia palestinienne » (*Le Monde*, 27 septembre 2003). Aucun article du *Monde* ou de *Libération* n'a fait mention de la *post-coloniality*, de l'impact de son ouvrage publié en 1978 ou même de l'influence du penseur dans le monde anglophone hors des problématiques israélo-palestiniennes.

Assez nombreux sont les Français qui prétendent s'intéresser aux études indiennes; à l'Université de Nancy, à Paris mais aussi à Lyon on trouve des universitaires, professeurs comme étudiants, qui ont une réelle fascination pour les Indiens (du moins ce qu'ils croient qu'ils sont). Le mythe hollywoodien est en partie responsable de cette désinformation, mais il faut aussi remercier le gouvernement du Canada qui produit de superbes dépliants hauts en couleurs et en stéréotypes pour attirer des nouveaux colons français. Depuis une dizaine d'années nous sommes au moins cinq femmes universitaires à avoir fait le voyage transatlantique afin de travailler depuis Montréal sur l'art amérindien, ce qui est un chiffre impressionnant et certainement inexact puisque je ne comptabilise que les universitaires avec qui j'ai été en contact.

Le gouvernement français lui aussi s'intéresse aux Indiens... il prévoit l'ouverture d'un grand musée parisien avec l'idée d'y intégrer de l'art amérindien du xx^e siècle. Le musée, qui doit s'appeler le Musée des Arts premiers (*sic*), se veut moderne mais la tendance est encore à l'anthropologie primaire et à la curiosité ethnologique des belles années de l'impérialisme. Les *False Faces* iroquoises (masques traditionnels anciens avec des distorsions des yeux et de la bouche) auront plus de chance d'y trouver une place avec un bel éclairage tamisé que les œuvres

de Shelley Niro (artiste mohawk qui fait de la photo, de la vidéo et de l'installation). Ce que j'attaque ici, c'est une vision muséographique qui vise à entretenir l'idée d'exotisme (étrangeté, magie, surréalisme...) et qui, par ces choix, confond les politiques expositionnelles des musées d'art d'une part et de civilisation/d'anthropologie d'autre part. J'attaque aussi le leurre qui consiste à parler de « modernité » et de « contemporanéité » comme si les termes étaient synonymes. J'oppose donc l'éclairage tamisé, la musique dite traditionnelle en fond sonore (qui risque fort d'être d'une autre première nation que les artefacts exposés, mais qui aura l'air « indienne »), à un mode d'exposition qui présente les œuvres des artistes selon une position exclusivement artistique. Or, bien que le discours autour des intentions du Musée soit d'annoncer une avancée vers la connaissance et une reconnaissance de l'altérité dans une vision *moderne*, la rhétorique utilisée correspond exactement à ce qui, en 1947, était dénoncé comme une approche réactionnaire. En effet, lorsque le MOMA (Museum of Modern Art de New York) accueille sa première exposition d'œuvres amérindiennes en 1947, la Première Dame des États-Unis rédige une lettre pour le catalogue et identifie de façon précise les dérivés occidentaux qui ont perduré depuis la colonisation. Elle en dresse une liste et cette dernière, bien qu'elle fût rédigée sur le ton de la dénonciation, se retrouve presque telle quelle dans le discours français cinquante ans plus tard⁶.

L'approche qui est celle du Musée, bien qu'annonçant une présentation de l'art du vingtième siècle, n'est pas consciente du fait que, lors des vingt-cinq dernières années de ce siècle, un art contemporain s'est mis en place; elle n'imagine pas l'association des mots « art » et « indien » illustrée autrement que par des paniers tressés, des masques colorés et des récits de bataille peints sur des peaux de bison. D'ailleurs, aussi insensé que cela puisse paraître, les conservateurs en charge de l'art amérindien ne connaissaient pas Shelley Niro, ni même Edward Poitras ou Rosalie Favell il y a trois ans. Aucun d'entre eux n'avait fait de démarche, depuis le début du projet, dans le but de prendre contact avec des artistes, spécialistes et conservateurs constituant l'art contemporain amérindien en Amérique du Nord⁷.

Les Français ont tout simplement choisi leur camp : ce n'est pas la reconnaissance de l'autre comme alter ego qui les intéresse. La France « officielle et institutionnelle » préfère encore reconduire ses rêves, elle nie, par son attitude, la contemporanéité de l'autre, et se cache derrière des termes de « modernité » pour éviter ainsi de vraiment penser le mot « contemporain ». La fascination de l'exotisme fait encore recette.

LE QUÉBEC ET SES PROBLÈMES DÉFINITIONNELS ET STRUCTURELS

Du côté du Québec, avant même de pouvoir discourir sur l'art amérindien contemporain, il faut reconnaître que le seul mot « Indien » crée un blocage. Conflit d'intérêt politique ou politique de l'autruche, additionné(s) d'une désinformation exemplaire : la question de l'identité indienne en sol québécois n'appartient pas vraiment au domaine de l'actualité. Nous parlons plus haut des stéréotypes qui collent à certains mots... quiconque se lancera dans un sondage dans les rues du Québec trouvera les mots « contrebande », « alcool » associés à celui d'« Indien » et certainement pas « art » ou « concitoyen ». Tout comme c'était le cas dans ma dénonciation de l'attitude française, ce ne sont pas (seulement) les Québécois que j'attaque, mais les institutions politiques et économiques qui réussissent à entretenir savamment les idées reçues et ne présentent les Amérindiens que comme des cas sociaux, qui plus est « à la charge des citoyens payeurs de taxes, eux! »

En refusant de reconnaître le rapatriement de la Constitution en 1982 le Québec accentue ses distances avec l'autochtonie. En effet, quand bien même ce ne sont pas là ses principales raisons pour expliquer son refus, il faut préciser que la Constitution définit et protège les droits territoriaux des autochtones. Le Québec refuse aussi de participer aux réunions constitutionnelles des années 80 visant à définir les droits autochtones. En fait, il n'est pas bien compliqué de comprendre que, telle qu'elle est conjuguée, la notion d'indépendance du Québec ne peut pas accepter la réalité d'une présence autochtone. Qu'en sera-t-il avec un gouvernement dont le leitmotif n'est plus la souveraineté ou l'indépendance du Québec ?

Les Amérindiens, vus au Québec comme des alliés du fédéral dont ils sont les partenaires constitutionnels depuis 1982, sont assujettis au Canada. Contrairement au gouvernement fédéral, les provinces n'ont pas les mêmes obligations de confiance à l'égard des autochtones, et en cas de sécession les droits de ces derniers ne seraient pas honorés par le Québec. Et l'on s'étonne que le gouvernement du Québec n'aborde pas la question autochtone de plein front ? De là à dire que les instances gouvernementales veillent à ce que la population québécoise ne soit pas trop renseignée ni sensibilisée en matière d'autochtonie, il n'y a qu'un pas. Rien d'étonnant conséquemment qu'au niveau universitaire, il n'y ait aucun département, aucun cours sur l'art contemporain amérindien (un, occasionnellement), pas de professeur titulaire spécialisé, peut-être un ou deux sensibilisés (peut-être). Il serait à peine exagéré de parler d'ignorance et d'indifférence de la part du Québec francophone vis-à-vis des premières nations, malgré quelques spasmes d'intérêt qui ressemblent malheureusement à des résolutions du jour de l'an. En conclusion, la situation de l'art contemporain amérindien dans le Québec francophone n'est pas à discuter... puisqu'elle n'existe pas.

Presque pas. Il faut se rendre à l'évidence, Guy Sioui Durand est le seul auteur ou spécialiste francophone au Québec concernant l'art contemporain amérindien, et pourtant son domaine est la sociologie. Cela signifie pour cet auteur une absence de concurrence ou de stimulation intellectuelle... donc pas de réelle avancée dans la pensée critique de la pratique des artistes. Et il y a des artistes amérindiens au Québec, même s'ils ne sont pas très nombreux. Il faut citer Sonia Robertson qui a une production de qualité, Glenna Matoush qui travaille sans cesse et sans reconnaissance réelle malgré l'importance de son œuvre, Domingo Cisneros qui a été un ténor par sa production et qui a servi de guide à d'autres (à Edward Poitras, pour ne citer que lui), Dana Williams qui a réussi dans le passé à proposer un travail intéressant, Pierre Sioui dont on ne trouve plus trace ces dernières années...

JONCTION DES DEUX MONDES

LE BINÔME POITRAS/MCMMASTER

Malgré ce portrait peu encourageant, l'histoire récente a donné un exemple d'une ouverture de l'art sur l'art contemporain amérindien (et réciproquement). Comme je le signalais plus haut, en 1995 l'artiste Edward Poitras part pour Venise pour y représenter le Canada. Cent ans après le passage de Sitting Bull avec le *Wild West Show* de Buffalo Bill dans la même ville, il faut reconnaître que Durham dit juste : « *We have made progress* »... Gerald McMaster, le commissaire de l'exposition est aussi amérindien, et à l'époque il était conservateur de l'art contemporain amérindien au Musée des civilisations de Hull (maintenant Gatineau). Il faut probablement parler d'une conjoncture

favorable pour cet épisode-ci : McMaster écrit un solide catalogue d'exposition, la couverture médiatique est bien assurée (Tousley 1995) et Poitras fait un travail extraordinaire. Non seulement la recherche de Poitras est-elle exemplaire, mais elle a l'avantage d'avoir un côté ludique, ironique et même humoristique : en quelques mots, tout est là pour qu'un amateur d'art se laisse happer. Tout est là aussi pour que cet amateur ait une porte d'entrée dans le travail de Poitras, même s'il n'est pas fin connaisseur d'histoire ou de politique... Et cette porte d'entrée c'est le *Trickster* (Ryan 1999) qui la tient ouverte. La notion de *Trickster* est définie par McMaster (1995) dans la publication accompagnant la Biennale de Venise. Voici quelques pistes afin de cerner quelques aspects de sa complexité. Dans bien des légendes, le *Trickster* est un personnage (parfois corbeau, parfois coyote, parfois tout autre chose) qui aime jouer des tours aux gens. Il se moque et sait parfaitement retourner une situation en sa faveur; cela explique que l'on soit tenté de traduire le mot par « Filou », mais j'opterais pour « Roublard » s'il fallait vraiment le traduire.

Le *Trickster* est un personnage que l'on retrouve dans les cultures orales à travers le monde, mais il occupe une place particulière et centrale dans celles d'Amérique du Nord. Parmi ses différents noms, ici au Canada, on compte Glooskap, Nanabojoh, Weesakejak, Napi, Raven, Hare, Coyote. Moitié héros, moitié simplet, ce personnage est à la fois comme chacun d'entre nous et comme personne. Les contes du *Trickster* sont des mises en garde, des instructions et des divertissements. (Keeshig-Tobias 1988 : 2-3)⁸

La figure du *Trickster* existe aussi dans l'art occidental, sauf qu'elle n'est pas définie *comme telle* puisque l'art occidental ne la connaît pas. Le fait que Marcel Duchamp soit présenté comme une référence en art amérindien donne, une fois de plus, des portes d'entrée pour les critiques ou les historiens de l'art non autochtone(s). Mais comme nous le disions précédemment des œuvres d'Edward Poitras, avec cet archétype du *Trickster* c'est l'humour et la subversion qui priment, de même que la surprise, le décalage et parfois la trivialité.

Très rapidement après 1995, selon moi, l'effervescence et l'enthousiasme provoqués par l'« événement *Trickster* » ne sont plus justifiés. « Coyote dit toujours : peu importe ce que vous faites, je ferai autre chose » (McMaster 1995 : 115). Poitras ne s'y est pas trompé. En réel *Trickster* qu'il est, il a orienté ses recherches sur du nouveau et ne s'est jamais laissé happer par un phénomène de mode dont il était pourtant l'origine. Cependant d'autres artistes continuent d'utiliser la « recette *Trickster* » en produisant des œuvres artistiquement et esthétiquement correctes.

L'art contemporain amérindien a peut-être fait l'erreur stratégique de se cristalliser autour de l'archétype du *Trickster* depuis 1995. Paresse, mauvaise foi, radotage... autant de raisons qui n'aident pas toujours l'art contemporain amérindien à se régénérer. Le *Trickster* a lui aussi été victime de dépossession ; il a été vidé de son sens et de sa force. Ceux qui se le sont réapproprié n'en ont pas fait bon usage et il ne reste de lui qu'une coquille vide : un nom rattaché à la tradition amérindienne, une approche pathétique à force de cynisme ou de jeux de mots, des œuvres esthétisantes qui trahissent une volonté de « marketing », une hybridité revendiquée mais qui ne remet plus vraiment en question la complexité des identités autochtones...

CONCLUSION

Lorsque j'ai abordé l'art contemporain amérindien pour la première fois en 1995, la première piste d'analyse qui s'imposa

fut celle de la « (re)définition de l'identité », tant collective qu'individuelle. Faisant suite à cette quête (re)définitionnelle, ce fut la question du territoire qui devint incontournable. La dépossession est moins un sujet de dossier qu'une réalité vécue par les peuples autochtones et immensément présente dans l'actualité des artistes sous ses diverses formes. Qu'il s'agisse des territoires dérobés, squattés, redistribués... le territoire est au centre du travail des artistes. J'ai présenté ailleurs une démonstration selon laquelle, par exemple, Poitras réussit à se réapproprier des lieux par le biais artistique. En nommant une installation *Indian Territory* l'artiste dépasse l'idée d'une revendication à un droit inaliénable à la terre nord-américaine : il fait sien l'espace de la galerie et confère à ce dernier une valeur métonymique le liant au continent. La dépossession (et donc la volonté de réappropriation) pousse donc les artistes à proposer des œuvres qui deviennent ultimes, qui vont explorer les frontières de l'art : des œuvres extrêmes.

Les politiques gouvernementales d'assimilation ont porté de graves préjudices aux membres des communautés autochtones. Outre le retrait systématique de leur territoire, c'est à l'identité de chacun que les colons se sont attaqués. Dépossession identitaire, tant collective qu'individuelle, structures familiales et sociales démembrées... il est inutile de se demander pourquoi certains artistes-phare travaillent des questions telles que celles du déplacement ou de la réappropriation, mais il est très instructif d'analyser les mécanismes artistiques qui y correspondent. En cessant de regarder l'art contemporain amérindien comme un art revendicateur, on cesse aussi de le placer en situation d'infériorité. Les anglophones, comme nous avons pu le voir, ont compris, dans l'ensemble, que l'histoire coloniale avait engendré des inégalités de taille entre les Blancs et les Indiens, mais bien qu'ils sachent la regarder d'une façon critique, les expressions contemporaines des diverses minorités se mêlent les unes aux autres. Impossible d'y entendre clairement l'expression d'un groupe en particulier à moins d'en faire partie. L'art contemporain amérindien existe dans le monde anglophone nord-américain, mais il fonctionne déjà en vase clos : il est victime d'une ghettoïisation comme l'est chaque spécialisation. Encore victimes des stéréotypes mis en place par l'industrie du cinéma, les Français se servent inconsciemment de la distance qui les sépare des Amériques pour continuer à sauvegarder leurs rêves d'exotisme. Enfin, dans une réalité géographique tout autre, les Québécois, qui partagent des territoires controversés, n'ont jamais agi de façon à intégrer les premières nations. L'assimilation, rêve des gouvernements, n'ayant pas été concluante et effective, c'est une ignorance, une indifférence au quotidien qui s'est installée, et cela même après des événements marquants comme ceux de la crise d'Oka ou la question plus actuelle des Innus.

Comme je me suis efforcée de le dire, la ghettoïisation, la fascination ou l'oubli des peuples autochtones sont les symptômes de problématiques bien plus larges. Le choix de ne pas parler des œuvres dans ce texte, pour ne rester qu'au niveau des mots « art contemporain amérindien » (ce qu'ils inspirent, ce qu'ils représentent) fut très clairement frustrant. Je souhaite que cette frustration soit partagée par le lecteur pour que sa curiosité l'amène à vouloir découvrir ces œuvres. Il va falloir régler la question des autochtones sur un plan politique, faire un tour dans les manuels d'histoire, y rectifier quelques inepties... et regarder à nouveau les œuvres. Les artistes amérindiens eux, avancent dans leurs productions en espérant obtenir visibilité, compréhension, support et reconnaissance.

Notes

1. « Joseph Beuys, Edward Poitras. Vous avez dit Filou? » colloque *Ahksisstataoa* à l'Université Concordia, Montréal, juin 1999.
2. « How is it possible not to see Art in such a beautiful display of beads? »
3. En insistant sur la séparation entre *post* et *colonial*, c'est moins l'idée d'union que je souligne, que celle, fondamentale, de la *tension* qui existe entre les deux. Le *post* est une attaque permanente contre le *colonialisme*, de même qu'il avise le lecteur que le colonialisme a persisté, parfois sous d'autres formes : celles des *néo-colonialismes*.
4. L'œuvre de Durham montre superbement la nuance entre un art contemporain amérindien intégré à l'art et la possibilité de le lire comme un accessoire ou en marge de l'art. La réversibilité du *Wé* en est un indice.
5. Comprenez bien que l'enjeu n'est pas de démontrer que les Français ne sont intéressés que par leurs propres penseurs. En fait, même si ma version est simpliste, je n'en reste pas moins persuadée que les Français n'ont *jamais* eu connaissance des contenus théoriques, politiques et philosophiques des *Cultural Studies* ou de la *post-coloniality* parce qu'ils sont incapables, en grande majorité, de lire l'anglais... Et les traductions sont très rares.
6. Voici quelques exemples : la négation de la contemporanéité des deux mondes, la recherche d'exotisme par une vision biaisée, la dénomination d'artefact à ce qui est l'expression d'une vision artistique.
7. Mes propos devront peut-être être modifiés puisque j'ai cessé tout contact avec les responsables depuis 2001. J'étais à l'initiative de ce contact.
8. « The trickster is a figure found in oral cultures the world over, but he is special and central in the cultures of North America. Among his names here, in Canada, are Glooskap, Nanabojoh, Weesakejak, Napi, Raven, Hare, Coyote. Half hero, half fool, this figure is at once like each one of us and like none of us. Trickster tales are at once admonitions, instruction and entertainment. »

Ouvrages cités

- CANADIAN MUSEUM OF CIVILIZATION, dir., 1993 : *In the Shadow of the Sun: Perspective on Contemporary Native Art*. The Museum, Hull.
- COLLINS, Curtis, 2002 : *Sites of Aboriginal Difference: a perspective on installation art in Canada*. Thesis (Ph.D) Department of Art History, McGill University, Montreal.
- DURHAM, Jimmie, 1994 : *Marginal Recession: an installation by Edward Poitras*. Dunlop Art Gallery, Regina.
- DURHAM, Jimmie, 1993 : *A Certain Lack of Coherence: writings on art and cultural politics*. Kala Press, London.
- KEESHIG-TOBIAS, Lenore, 1988 : « Let's Be Our Own Tricksters ». *The Magazine to Re-Establish the Trickster* : 2-3.
- LIPPARD, Lucy R., 1990 : *Mixed Blessings New Art in a Multicultural America*. Pantheon Books, New York.
- LIPPARD, Lucy R., 1992 : *Partial Recall*. The New Press, New York.
- MEIER, Rhonda, 1999 : *Re-membering the colonial present: Jimmie Durham's serious dance*. Thesis (M.A.) Department of Art History, Concordia University, Montreal.
- McMASTER, Gerald, 1994 : *Beaded radicals and born-again pagans: situating Native Artists within the field of Art*. Thesis (M.A.) Department of Anthropology, Carleton University, Ottawa.
- , 1995 : *Edward Poitras Canada XLVI Biennale di Venezia*. Musée canadien des civilisations, Hull (Québec).
- McMASTER, Gerald, et Lee-Ann MARTIN, dir., 1992 : *INDIGENA : Contemporary Native Perspectives*. Douglas & McIntyre, Vancouver.
- NEMIROFF, Diana, Robert HOULE et Charlotte TOWNSEND-GAULT, 1992 : *Land, Spirit, Power: First Nations at the National Gallery of Canada*. National Art Gallery of Canada, Ottawa.
- RYAN, Allan J., 1995 : *The Trickster Shift. A New Paradigm in Contemporary Canadian Native Art*. University of British Columbia.
- TOUSLEY, Nancy, 1995 : « The Trickster ». *Canadian Art* 12(2) : 37-45.