Document generated on 08/06/2025 9:15 a.m.

Inter
Art actuel

Caché sous nos yeux. L'art contemporain autochtone sur la scène internationale

Jean-Philippe Uzel

Number 122, Winter 2016

Affirmation autochtone

URI: https://id.erudit.org/iderudit/80416ac

See table of contents

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)
1923-2764 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Uzel, J.-P. (2016). Caché sous nos yeux. L'art contemporain autochtone sur la scène internationale. *Inter*, (122), 26–29.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 2016

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

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

This article is disseminated and preserved by Érudit.

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

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

CACHÉ SOUS NOS YEUX

L'ART CONTEMPORAIN AUTOCHTONE SUR LA SCÈNE INTERNATIONALE

▶ JEAN-PHILIPPE UZEL

Depuis une quinzaine d'années, la voix des artistes autochtones se fait entendre dans tous les grands rendez-vous internationaux de l'art contemporain, mettant en évidence la diversité des expressions autochtones à l'échelle planétaire. La Biennale de Venise, qui reste avec la Documenta de Kassel le rendez-vous le plus important de la scène internationale de l'art contemporain, est un des lieux privilégiés pour prendre le pouls de la création visuelle autochtone mondiale. En plus des multiples expositions et événements collatéraux en marge de la programmation officielle de la Biennale[1], plusieurs pays invitent désormais des artistes autochtones à les représenter dans leur pavillon national. Ce fut entre autres le cas pour le Canada en 1995 avec Edward Poitras et en 2005 avec Rebecca Belmore ; de l'Australie en 1997 avec Emily Kame Kngwarreye, Judy Watson et Yvonne Koolmatrie et en 2009 avec Vernon Ah Kee ; et de la Nouvelle-Zélande en 2011 avec Michael Parekowhai.

La 56e édition de la Biennale de Venise, en 2015, a une nouvelle fois ouvert grand ses portes à la diversité de l'art autochtone international en faisant la part belle aux productions en provenance du Pacifique avec, entre autres, la présence à l'Arsenale du choréographe vedette Lemi Ponifasio, originaire des Îles Samoa, qui avait conçu pour l'occasion *Lagi Moana*, un espace de rencontres et de performances. Du côté de l'Australie, l'art contemporain aborigène était représenté dans l'exposition internationale à la fois par une artiste appartenant à une communauté du désert, Emily Kame Kngwarreye, et par un artiste vivant en milieu urbain, Daniel Boyd. Le Pavillon australien et l'exposition collatérale *Country* exposaient également des œuvres produites en collaboration avec des artistes aborigènes. L'art contemporain autochtone des Amériques était aussi présent dans la lagune avec deux expositions indépendantes : *Venice: Objects, Work and Tourism* du Cherokee Jimmie Durham au Palazzo de la Fondazione Querini Stampalia et *Ga ni tha*

> Lemi Ponifasio, *Lagi Moana,* Venise, 2014. 56 Esposizione Internazionale d'Arte – la Biennale di Venezia, *All the World's Futures*. Photo : Isabella Balena. Courtoisie de la Biennale di Venezia.

(avec Marcella Ernest, Maria Hupfield et Keli Mashburn) au Campo dei Gesuiti. Une exposition de facture plus ethnographique était également présentée dans le pavillon de l'Institut italien d'Amérique latine, *Voces Indígenas*, qui restituait à travers une quinzaine de haut-parleurs les principales langues autochtones d'Amérique latine. Enfin, l'Afrique n'avait pas été oubliée puisque Wangechi Mutu, une Kikuyu (Kenya) qui vit aujourd'hui à New York, était une des rares artistes à avoir une salle entière du Pavillon international dans laquelle elle exposait une installation vidéo, une installation sculpturale et un tableau-collage.

Une présence toujours plus affirmée

D'autres biennales dans le monde se sont également fait remarquer ces dernières années pour avoir inclus une forte présence autochtone dans leur programmation, au premier rang desquelles la Biennale de Sydney dont l'édition 2010 comprenait plusieurs artistes autochtones du Canada (Kent Monkman, Annie Pootoogook, Dana Claxton…) et celle de 2012 qui avait comme codirecteur artistique le Cri Gerald McMaster. À côté de cette présence autochtone de plus en plus marquée dans les grandes rencontres internationales, on assiste à la multiplication récente d'expositions consacrées exclusivement à l'art contemporain autochtone international. Celles-ci peuvent prendre la forme d'un dialogue entre artistes d'un même continent comme ce fut le cas avec *Remix: New Modernities in a Post-Indian World* en 2007-2008, qui rassemblait des artistes autochtones du Canada, des États-Unis et du Mexique ou, plus récemment, avec la nouvelle biennale de Santa Fe *SITElines.2014: Unsettled Landscapes,* qui comprenait également quelques artistes non autochtones. Mais les plus spectaculaires de ces expositions sont sans conteste celles qui incluent des artistes autochtones du monde entier comme *Close Encounters: The Next 500 Years* en 2011 à Winnipeg, avec 30 artistes des Amériques, du Pacifique et d'Europe, ou *Sakahàn : art indigène international* en 2013 au Musée national des beaux-arts d'Ottawa, qui présentait pas moins de 150 œuvres de 80 artistes autochtones issus de 16 pays différents.

Cette dernière exposition, première édition d'un rendez-vous quinquennal, a marqué un changement majeur dans la diffusion de l'art autochtone pour plusieurs raisons. Elle montrait d'abord, pour la première fois et à une échelle encore jamais atteinte, que l'art contemporain autochtone est bien une réalité planétaire. Qu'ils proviennent des Amériques, d'Europe, d'Asie, d'Afrique ou d'Océanie, ces artistes partagent une même communauté de destin : celle des peuples qui sont devenus minoritaires sur leur territoire ancestral et qui se battent aujourd'hui pour la reconnaissance de leurs droits et la survie de leur culture. La deuxième raison tenait à la qualité artistique des œuvres réunies par les commissaires et le groupe d'experts internationaux qui les avait conseillés. Les revendications et la lutte pour la reconnaissance des artistes autochtones, loin d'avoir pour résultat un art littéral axé sur le « signifié », passaient au contraire par des propositions artistiques extrêmement abouties et originales, faisant appel à une très grande diversité de moyens d'expression. Enfin, l'ensemble de l'exposition, tout en accordant une large place à l'histoire coloniale, était aussi résolument tourné vers l'avenir – le titre même de l'exposition, *Sakahàn*, qui signifie « allumer un feu » en algonquin, se voulait un message d'espoir. Il n'est pas exagéré d'admettre que *Sakahàn* a agi comme un véritable révélateur du dynamisme des arts visuels autochtones à l'échelle mondiale et a définitivement cassé certains clichés encore vivaces dans le monde de l'art contemporain (l'art autochtone comme un art passéiste, en marge des grands débats de l'art contemporain…).

Cette nouvelle affirmation artistique internationale s'inscrit dans le sillage de l'affirmation politique des peuples autochtones sur la scène internationale apparue à l'occasion de la mise sur pied en 2000 de l'Instance permanente des Nations Unies sur les questions autochtones et de la Déclaration des Nations Unies sur les droits des peuples autochtones en 2007[2]. On peut également voir dans cette nouvelle présence planétaire de l'art autochtone la remise en cause d'un monde de l'art encore largement eurocentré et une volonté de mettre en lumière les minorités et les groupes qui ont longtemps été exclus de l'histoire de l'art, dont Okwui Enwezor, le directeur artistique de la Biennale de Venise 2015, donnait il y a quelque temps une liste plus ou moins exhaustive : « [les] minorités africaines, asiatiques, latino-américaines, chicanos, les peuples des Premières Nations, les femmes, les homosexuels »[3].

Tout ceci est certainement exact et marque un rattrapage attendu de longue date. Pour autant, force est d'admettre que la présence de l'art contemporain autochtone sur la scène internationale reste encore largement paradoxale. Ce paradoxe pourrait se décliner de la façon suivante : l'art autochtone est souvent invoqué là où il est absent et, à l'inverse, il est encore trop souvent invisible là où il est présent. Cette étrange situation s'explique à la fois par la survivance du primitivisme dans le monde de l'art contemporain et par l'emprise du paradigme postcolonial sur la « globalisation » de l'art, paradigme qui se retrouve très souvent en conflit avec les revendications autochtones.

> Maria Hupfield, *Jiimaan (Canoe)* dans le cadre de l'exposition *Ga ni tha* commissariée par Nancy Marie Mithlo, Campo dei Gesuiti, Venise, 2015. Photo : Maria Hupfield.

La prégnance du primitivisme

Le primitivisme, inextricablement lié à l'art moderne américano-européen depuis la seconde moitié du XIX[e] siècle, a déjà fait l'objet de nombreuses analyses détaillées ; aussi peut-il être évoqué rapidement ici. Il se définit comme un amour passionné pour les arts, les croyances, les modes de vie des peuples autochtones, amour proportionnellement inverse à l'intérêt que l'on porte aux manifestations contemporaines de ces cultures. Partagée par de très nombreux artistes, collectionneurs et musées euro-américains, l'attitude primitiviste, empreinte de rousseauisme, consiste à croire que l'âge d'or des cultures autochtones se situe dans un passé précontact et que les manifestations contemporaines de ces cultures sont soit éteintes, soit décadentes. Cette attitude a été particulièrement bien illustrée par la grande exposition du MoMA de 1984 *"Primitivism" in 20th Century Art* qui, tout en ayant pour sujet le primitivisme dans l'art moderne, en reproduisait les pires préjugés. Sa section contemporaine, par exemple, présentait les travaux de nombreux artistes contemporains américains et européens inspirés par les cultures autochtones (James Turrell, Robert Smithson, Joseph Beuys…), mais aucune œuvre d'artiste contemporain autochtone… Cette attitude, pour ce qu'elle a d'étonnant, est encore très présente sur la scène internationale où de nombreuses expositions d'art contemporain – ou incluant de l'art contemporain – consacrées explicitement à des thèmes empruntés aux cultures autochtones comme les capteurs de rêves (*Les capteurs de rêves*, Biennale de Montréal, 1998), le *trickster* (*Trickster Makes this World*, Nam June Paik Art Center, 2010) ou le chamanisme (*Les maîtres du désordre*, musée du quai Branly, 2012) n'incluent aucun artiste contemporain autochtone dans leur programmation. Cette attitude, qui occulte ni plus ni moins l'art contemporain autochtone tout en revendiquant sa force spirituelle, est bien entendu une pierre d'achoppement majeure pour la reconnaissance des artistes contemporains sur la scène internationale.

L'omniprésence du paradigme postcolonial

Le fait que depuis 25 ans la mondialisation de l'art contemporain soit sous l'emprise du paradigme postcolonial a aussi des conséquences négatives sur la pleine reconnaissance des artistes autochtones dans les réseaux de diffusion internationaux. C'est un fait que les études postcoloniales, qui ont pris leur envol dans le sillage des mouvements de décolonisation qu'ont connus l'Afrique et l'Asie du Sud-Est, partagent peu ou prou l'idée que la mondialisation au XX[e] siècle a suivi le processus de décolonisation. Cette idée se trouve par exemple très clairement développée dans le livre d'Arjun Appadurai *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (1996) dont le titre de la traduction française est on ne peut plus clair : *Après le colonialisme : les conséquences culturelles de la globalisation*[4].

Ce postulat fait en sorte que les études postcoloniales ignorent très largement le colonialisme de peuplement (« *settler colonialism* ») américain, canadien, australien ou néo-zélandais qui, par définition, n'a pas connu de processus de décolonisation. Bien entendu, les théoriciens et les artistes autochtones s'insurgent contre l'idée que la colonisation serait un phénomène révolu qui appartiendrait au passé des empires coloniaux européens, à l'instar de Jimmie Durham qui déclarait il y a quelques années : « L'Europe est peut-être entrée dans une période postcoloniale, mais nous aux Amériques vivons toujours dans une époque coloniale[5]. » Toutefois, les critiques formulées par les Autochtones sont rarement entendues, car elles remettent trop profondément en cause la représentation du monde véhiculée par le paradigme postcolonial.

> Wangechi Mutu, *The End of Carrying All ; She's Got the Whole World in Her*, Venise, 2015. 56 Esposizione Internazionale d'Arte – la Biennale di Venezia, *All the World's Futures*. Photo : Alessandra Chemollo. Courtoisie de la Biennale di Venezia.

Le deuxième postulat défendu par les études postcoloniales consiste à affirmer que la mondialisation produit de nouveaux espaces identitaires hybrides et déterritorialisés marquant la fin de l'identification de la culture à la nation et au territoire. Ces nouveaux espaces culturels seraient caractérisés par la migrance, le nomadisme, la créolité, la transition, le décentrement, l'hybridité, autant de tropes qui ont donné leur titre à plusieurs expositions internationales d'art contemporain. Or, la déterritorialisation de l'art, tout comme l'idée d'un monde décolonisé, est fortement remise en cause par les artistes contemporains autochtones dont l'identité de même que les stratégies de résistance face au néocolonialisme sont intrinsèquement liées au territoire. Encore une fois, cet ancrage territorial n'est pas compris par les critiques et les commissaires américano-européens qui l'assimilent à une forme d'essentialisme rétrograde. Ces préjugés, ou du moins ces incompréhensions, expliquent encore largement selon nous la surdité du monde de l'art contemporain vis-à-vis de l'art contemporain autochtone.

Un exemple suffira à illustrer cette emprise du paradigme postcolonial et la façon dont il contribue à invisibiliser l'art contemporain autochtone. Il s'agit de la grande exposition parisienne *Magiciens de la terre* en 1989 qui, pour la première fois, mettait sur un pied d'égalité 50 artistes de l'avant-garde américano-européenne et 50 créateurs issus d'autres parties du monde. Cette exposition organisée par Jean-Hubert Martin et son équipe, l'année de l'effondrement du mur de Berlin, a marqué le coup d'envoi de la mondialisation de l'art contemporain et est devenue une exposition « légendaire », comme l'a bien fait remarquer l'exposition anniversaire qui a eu lieu en 2014 au Centre Pompidou. Or, *Magiciens de la terre* a permis pour la première fois à des artistes autochtones de différents continents d'exposer côte à côte. Citons parmi eux Norval Morrisseau (Anichinabeg), Esther Mahlangu (N'debele, Afrique du Sud), Paulosee Kuniliusee (Inuit), Jangarh Singh Shyam (Gond, Inde) et Paddy Jupurrurla Nelson (Warlpiri, Australie). Pourtant, ce phénomène majeur a été totalement passé sous silence, et *Magiciens de la terre* est restée dans l'histoire pour avoir marqué l'entrée de l'art contemporain dans la mondialisation en faisant émerger des pratiques « périphériques » encore ignorées, au premier rang desquelles l'art contemporain africain et chinois.

> Istituto Italo-Latino Americano, vue de l'exposition *Voces Indígenas*, Venise, 2015. 56 Esposizione Internazionale d'Arte – la Biennale di Venezia, *All the World's Futures*. Photo : Alessandra Chemollo. Courtoisie de la Biennale di Venezia.

Près d'un quart de siècle plus tard, les choses n'ont pas changé, et Jean-Hubert Martin, dans le catalogue de l'exposition de 2014, n'a pas un mot pour les artistes autochtones qui exposaient ensemble à Paris 25 ans plus tôt[6]. Force est de constater que *Magiciens de la terre* partageait déjà en 1989 la vision d'un monde décolonisé et déterritorialisé propre au paradigme postcolonial, comme le prouvait la présence d'un article programmatique d'Homi Bhabha dans le catalogue de l'exposition et comme le prouvera ensuite les autres expositions de Jean-Hubert Martin, à commencer par *Africa Remix* en 2005, tout entière axée sur l'approche diasporique de l'art africain. Ce paradigme postcolonial, qui imprègne l'ensemble des réseaux internationaux de l'art contemporain, explique aussi la non-réception de *Sakahàn* sur la scène internationale. Malgré son envergure et la présence de plusieurs artistes internationaux de premier plan dans sa programmation (Jimmie Durham, Teresa Margolles, Brian Jungen…), l'exposition d'Ottawa n'a fait l'objet d'aucune couverture de la part des grandes revues internationales d'art contemporain – à l'exception des revues canadiennes – et n'est jamais citée dans les grands débats entourant la mondialisation. Contrairement à ce que pourrait laisser penser le début du présent article, la Biennale de Venise n'échappe pas à ce constat. La présence des artistes autochtones dans la lagune, éparpillés entre l'exposition internationale, les pavillons nationaux, les événements collatéraux et les expositions indépendantes, ne procède pas d'une volonté artistique unifiée et n'est jamais mise de l'avant par les organisateurs de la Biennale, comme a pu l'être l'art chinois en 1999, l'art des femmes en 2005 ou encore l'art africain en 2015[7].

Si la vivacité de l'art contemporain à l'échelle internationale est bien une réalité, elle se heurte encore à des blocages idéologiques et reste largement invisible aux yeux d'un monde de l'art globalisé qui ne semble pas disposé à prendre en compte des formes artistiques centrées sur des revendications identitaires et territoriales. C'est exactement ce que soulignait, sous forme de question, la théoricienne haudenosaunee Jolene Rickard dans le catalogue de *Sakahàn* : « Toutefois, lorsqu'il est question d'art indigène contemporain, la critique relègue ce type de manifestation à une forme d'"essentialisme local". Est-ce que les points de vue des peuples autochtones dont les terres ont été envahies et occupées, et qui vivent encore aujourd'hui dans des conditions que l'on peut qualifier de coloniales, sont pris en compte dans les grands circuits mondiaux de l'art contemporain, par exemple les nouvelles biennales (Dakar, Gwangju, La Havane), les nouvelles destinations culturelles (le Guggenheim Bilbao et le Guggenheim Abu Dhabi), les foires commerciales (Art Basel, Frieze London, l'Armory Show) et les publications internationales (*Artforum*, *Frieze*)[8] ? » ◄

Notes

1 Entre autres, ceux organisés par le Smithsonian's National Museum of the American Indian (*Emendatio* de James Luna en 2005, *Most Serene Republics* d'Edgar Heap of Birds en 2007) et par l'Indigenous Arts Action Alliance (l'exposition collective *Ceremonial* en 1999, *Pellerossasogna* de Shelley Niro en 2003, *The Requickening Project* de Lori Blondeau et Shelley Niro en 2007).

2 Rappelons toutefois que le Canada, les États-Unis, l'Australie et la Nouvelle-Zélande ont voté contre la Déclaration en 2007, puis ont fini par l'appuyer en 2010.

3 Okwui Enwezor, « Le placement ou au "mauvaise endroit" : l'art contemporain et la condition postcoloniale », *9e Biennale d'art contemporain de Lyon*, Catalogue d'exposition, Les presses du réel, 2007, p. 216.

4 Arjun Appadurai (1996), *Après le colonialisme* **:** *les conséquences culturelles de la globalisation*, F. Bouillot (trad.), Payot, 2001, 319 p.

5 Jimmie Durham, « Les cow-boys et les… » (1990), *Écrits et manifestes*, Beaux-arts de Paris, 2009, p. 37.

6 *Cf.* Jean-Hubert Martin, « Postface », *Magiciens de la terre, 1989-2014 : retour sur une exposition légendaire*, Catalogue d'exposition, Centre Pompidou et Xavier Barral, 2014, p. 376-379.

7 Les deux seuls événements de la Biennale 2015 à faire directement et explicitement référence à la question autochtone étaient des événements « non artistiques » : l'exposition ethnographique *Voces indígenas* au pavillon d'Amérique latine et la section "The Geography of Learning" du colloque « Creative Time Summit » qui regroupait les conférences de la théoricienne haudenosaunee (iroquoise) Jolene Rickard et du musicologue sámi (lapon) Ánde Somby (www.creativetime.org/summit).

8 Jolene Rickard, « L'émergence de l'art indigène international », *Sakahàn : art indigène international*, Catalogue d'exposition, Musée des beaux-arts du Canada, 2013, p. 55.

Jean-Philippe Uzel est professeur d'histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal et membre du Centre interuniversitaire d'études et de recherches autochtones (CIÉRA). Il a été en 2012-2013 titulaire de la Chaire d'études du Québec contemporain à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Son champ d'expertise porte, d'une manière générale, sur les rapports entre les arts visuels contemporains, la culture et la société. Il a publié ces dernières années plusieurs articles sur le dialogue entre art contemporain autochtone et art contemporain allochtone (*L'indécidable*, Esse, 2008 ; *La fonction critique de l'art*, La Lettre Volée, 2009 ; *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 17, no 1, 2014) et sur la spectacularisation dans l'art contemporain autochtone (*Esse arts + opinions*, no 82, 2014 ; *Espace art* actuel, no 109, 2015).