

Déni et ignorance de l'historicité autochtone dans l'histoire de l'art occidentale

Jean-Philippe Uzel

Volume 42, numéro 2, 2017

Continuities Between Eras: Indigenous Art Histories
Continuité entre les époques : histoires des arts autochtones

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1042944ar>
DOI : <https://doi.org/10.7202/1042944ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (imprimé)
1918-4778 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Uzel, J.-P. (2017). Déni et ignorance de l'historicité autochtone dans l'histoire de l'art occidentale. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 42(2), 30–41. <https://doi.org/10.7202/1042944ar>

Résumé de l'article

Western art history long refused to recognize the historicity of Indigenous art, seeing it instead as a “primitive” mode of human expression. While the dynamism of Indigenous creation since the 1960s has made such an assertion impossible, the institutional recognition given contemporary Indigenous art in the art world is paradoxically accompanied by a lack of critical and theoretical analysis. Today, there is a genuine ignorance concerning Indigenous conceptions of history — their “regime of historicity” — on the part of Western art historians. This is all the more surprising given the recent “temporal turn” taken by the discipline, which emphasizes the question of mixed temporalities without acknowledging it as an essential dimension of Indigenous art. This paper revisits Western art history’s long-standing denial of the historicity of Indigenous art, and then considers its current disregard for the ways Indigenous art allows different forms of temporality to coexist. The underlying thesis of the essay is that today’s disinterest is, in fact, a prolongation of yesterday’s denial.

Déni et ignorance de l'historicité autochtone dans l'histoire de l'art occidentale

Jean-Philippe Uzel

Western art history long refused to recognize the historicity of Indigenous art, seeing it instead as a “primitive” mode of human expression. While the dynamism of Indigenous creation since the 1960s has made such an assertion impossible, the institutional recognition given contemporary Indigenous art in the art world is paradoxically accompanied by a lack of critical and theoretical analysis. Today, there is a genuine ignorance concerning Indigenous conceptions of history—their “regime of historicity”—on the part of Western art historians. This is all the more surprising given the recent “temporal turn” taken by the discipline, which emphasizes the question of mixed temporalities without acknowledging it as an essential dimension of Indigenous art. This paper revisits Western art history’s long-standing denial of the historicity of Indigenous art, and then considers its current disregard for the ways Indigenous art allows different forms of temporality to coexist. The underlying thesis of the essay is that today’s disinterest is, in fact, a prolongation of yesterday’s denial.

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) —uzel.jean-philippe@uqam.ca

1. Deborah Doxtator, «Inclusive and Exclusive Perceptions of Difference: Native and Euro Based Concepts of Time, History, Change», dans Germain Warkentin et Carolyn Podruchny, dir., *Decentering the Renaissance: Canada and Europe in Multi-disciplinary Perspective 1500–1700*, Toronto, University of Toronto Press, 2000, p. 33.

Perhaps more than anything else, different concepts of time have contributed to the misinterpretation of Indian culture in the past and it is these interpretations of time that are now being re-interpreted in the present.¹

Depuis la «découverte» des Amériques, au tournant du xv^e siècle, l'Amérindien a fasciné l'Européen. Ce qui apparaissait exceptionnel n'était pas tant la distance qui séparait les deux continents, mais l'écart temporel censé exister entre eux. Aux yeux de l'Européen, l'Amérindien n'était pas entré dans l'histoire, il incarnait l'être humain à ses débuts, vierge des impuretés de la civilisation. En fait, cette fascination traduisait moins un intérêt pour l'Autre que pour soi-même. L'Européen, confronté aux Premières Nations des Amériques, avait l'impression de se retrouver lui-même, tel qu'il pensait avoir été au commencement de son histoire. Le missionnaire jésuite Joseph-François Lafitau (1681–1746), qui avait séjourné en Nouvelle-France de 1711 à 1717, publia en 1724 un gros ouvrage au titre explicite: *Mœurs des sauvages américains comparées aux mœurs des premiers temps*. C'était la première fois qu'un auteur développait en détail l'idée que les «sauvages», en l'occurrence les Iroquois et les Hurons-Wendat, étaient restés coincés dans les temps primitifs de la civilisation et se trouvaient *de facto* au même stade d'évolution que les Grecs, les Romains et les Hébreux de l'Antiquité.² | fig. 1 | C'était le début de la pensée évolutionniste dans le champ des sciences historiques et culturelles.

Cette conception de l'histoire universelle, selon laquelle les premiers habitants du Nouveau Monde seraient restés en dehors de l'histoire, a également marqué les débuts de l'histoire de l'art. Johann Joachim Winckelmann (1717–1768), obsédé par l'imitation des Anciens et grand admirateur du *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755) de Jean-Jacques Rousseau (1712–1778), évoque le héros homérique sous l'aspect de l'Indien des Amériques: «Voyez l'Indien rapide à l'affût d'un cerf: voyez comme ses humeurs se fluidifient, voyez la souplesse et la rapidité de ses nerfs et de ses muscles, voyez quelle légèreté prend toute la charpente de son corps! C'est ainsi qu'Homère nous présente ses héros [...]».³

Loin de disparaître, cette croyance s'est encore amplifiée dans la seconde moitié du xix^e siècle, lorsque l'histoire de l'art, désormais discipline universitaire, s'est rapprochée de la toute nouvelle anthropologie et de son orientation résolument évolutionniste.⁴ Le Britannique Edward B. Tylor (1832–1917), qui occupera à l'université d'Oxford la première chaire d'anthropologie sociale en 1883, est unanimement considéré comme le fondateur de

Figure 1. Comparaison de tenues et d'ornements iroquois et hurons-wendat modernes à des colliers de l'antiquité romaine par Joseph-François Lafitau (Joseph-François Lafitau, *Mœurs des sauvages américains comparées aux mœurs des premiers temps*, tome 3, 1724, pl. 21, détail. Source: gallica.bnf.fr / BnF).

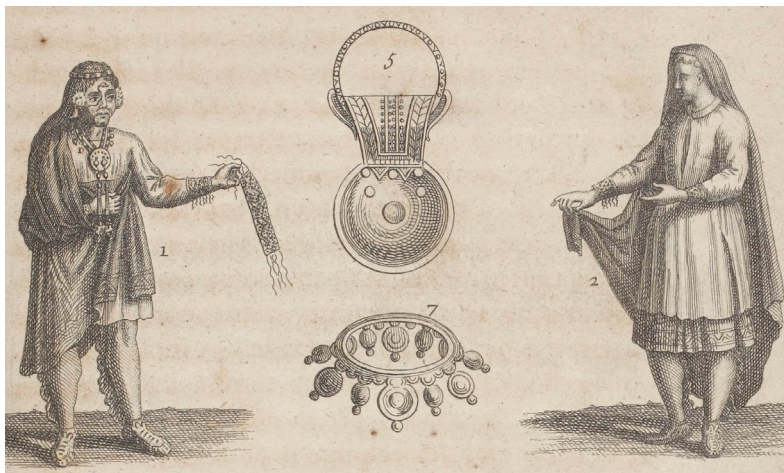


Figure 2. Aby Warburg avec un masque katchina, 1896. Photo: Aby Warburg, Warburg Institute.



l'anthropologie moderne. C'est dans son livre le plus connu, *Primitive Culture* (1871), qu'il théorise l'évolution de la civilisation des sociétés des plus « primitives » aux plus évoluées. Dès les premières lignes, l'objectif de l'ouvrage est clairement affiché : « nous y comparerons la civilisation des peuples inférieurs à celle des nations les plus avancées ». ⁵ Toute l'anthropologie du dernier quart du XIX^e siècle a participé de cette approche comparatiste qui cherchait à comprendre le passé de la civilisation européenne en se penchant sur les cultures autochtones contemporaines prétendument « sans histoire ». Les premiers anthropologues partageaient également une croyance qui affectera la représentation des peuples autochtones jusqu'à nos jours : ils étaient persuadés que les cultures des Premiers Peuples ne résisteraient pas au choc de la modernité occidentale et étaient sur le point de s'éteindre définitivement. C'est pour cette raison que l'anthropologie évolutionniste a en son temps fait retentir un cri d'alarme : il était urgent, selon elle, de recueillir le plus vite possible les vestiges des « cultures primitives » avant qu'elles ne soient totalement assimilées et ne disparaissent à jamais. C'est très précisément pour recueillir les derniers artefacts des cultures autochtones qu'Adolf Bastian (1826–1905), le père de l'anthropologie allemande, fonda en 1873 le Musée d'ethnologie de Berlin (*Königliche Museum für Völkerkunde*). ⁶ Ce lien entre la pensée évolutionniste et le musée, conçu comme le lieu par excellence de préservation des cultures autochtones disparues, allait avoir des conséquences décisives sur leur présentation muséale tout au long du XX^e siècle. ⁷

Le déni d'historicité de l'art autochtone : Aby Warburg et Alois Riegl

Le déni d'historicité touchant les peuples autochtones allait bien entendu laisser une empreinte durable sur les historiens de l'art du tournant du XX^e siècle. Même les plus novateurs d'entre eux, ceux qui allaient élargir la discipline vers de nouveaux objets et de nouvelles époques jusqu'alors délaissées, y compris la période contemporaine, n'échappèrent pas à la pensée évolutionniste. Deux auteurs, dont l'impact sur l'histoire de l'art du XX^e siècle a été considérable et qui continuent aujourd'hui d'être régulièrement cités et commentés par les historiens de l'art, ⁸ sont particulièrement révélateurs de ce climat intellectuel. Le premier, Aby Warburg (1866–1929), est à l'origine de la méthode iconologique, le second, Alois Riegl (1858–1905), est un pionnier de la méthode formaliste. Les deux ont eu l'occasion d'écrire sur les peuples autochtones dans des termes qui traduisaient très largement leurs préjugés évolutionnistes.

Aby Warburg, contrairement à la plupart des historiens de l'art de son époque, a été directement confronté aux peuples autochtones, en l'occurrence aux Hopis du Nouveau-Mexique. C'est dans sa célèbre conférence de 1923 sur « le rituel du serpent » (*Schlangenritual*) qu'il retrace les grandes étapes de son voyage en pays hopi effectué au printemps 1896. | **fig. 2** | Le texte de cette étude, écrite avec l'aide de son collaborateur Fritz Saxl (1890–1948), met en évidence le fait que Warburg, féru d'anthropologie et grand lecteur d'Edward B. Tylor, ⁹ n'échappa pas lui non plus aux réflexes évolutionnistes de son époque. Il cherchait à comprendre, comme il l'affirme dès le début de sa conférence, « dans quelle mesure la vision païenne du monde, telle qu'elle existe encore chez les Indiens pueblos, nous fournit-elle un critère

2. Alain Testart, *Avant l'histoire : l'évolution des sociétés, de Lascaux à Carnac*, Paris, Gallimard, 2012, p. 16–19.

3. Johann Joachim Winckelmann, *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture* (1755), Nîmes, Jacqueline Chambon, 1991, p. 18.

4. Peter Burke, « History and Anthropology in 1900 », dans Benedetta Ceccoli Guidi et Nicholas Mann, dir., *Photographs at the Frontier. Aby Warburg in America. 1895–1896*, Londres, The Warburg Institute/Merrell Holberton, 1998, p. 20–27.

5. Edward B. Tylor, *La Civilisation primitive*, t. 1, trad. Pauline Brunet, Paris, Reinwald, 1876, p. 1.

6. Manuela Fisher, Peter Bolz et Susan Kamel, dir., *Adolf Bastian and his Universal Archive of Humanity, The Origins of German Anthropology*, Hildesheim/New York/Zürich, Olms, 2007.

7. Lynda Jessup, « Hard Inclusion », dans Lynda Jessup et Shannon Bagg, dir., *On Aboriginal Representation in the Gallery*, Gatineau/Hull, Musée canadien des civilisations, 2002, p. xviii.

8. Roland Recht, « L'écriture de l'histoire de l'art devant les modernes », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 48, 1994, p. 5–23.

9. Nous reviendrons plus bas sur les liens entre Warburg et Tylor (voir note 45).

und mit einem etwas bestimmten Decorelementen. Beides untrügliche Beweise einer sehr langen geübten und ausgebildeten Kunst.

Dagegen Motiv, das uns vor allen andern in die Augen springt, ist die Spirale. Die Spirale als Haupt-

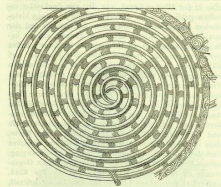


Fig. 22. Teil eines durchbrochenen Canoscchals der Maori; bedeutend verkleinert.

motiv einer metallenen Kunst! Sie erscheint da zur Darstellung gebracht in der verschiedensten Weise. In Holz mittelst Kerbschnitt eingeschnitten, dann in

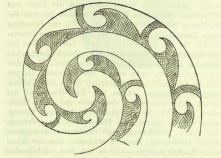


Fig. 23. Gravur auf einer Fruchtstiele der Maori.

Holz durchbrochen, so dass man ein Metallgitter zu sehen wähnt (Fig. 22), ferner in wasserartige Fruchtstiele geschnitten (Fig. 23) ¹⁰, so dass die Spirale sich handlungsglück vom schneidenden und durch den eingedrungenen Schmutz geschwärtzten Grunde abhebt, endlich in Stein eingegraben und in diesem Falle von

¹⁰ Es ist dies genau dasselbe Technik, in der die Kerkelchen unserer egyptischen Basen spirell sind und die sich auch am Mittelmeer verbrütet findet, von der Ritters (Nemco) im Cyren.

eingeschnittenen Punkten begleitet (Fig. 24). Dagegen bilden der menschlichen Ornamentik in Holz nicht minder merkwürdigweise die spezifischen Kerbschnitt-motive, wie z. B. die aus drückigen Einschnitten zusammengesetzten sternförmigen Configurationen.

Wie verträglich sind mit den genannten beiden That-sachen die allgemein herrschende Anschauung, wonach wir in den primitiven Verzierungsformen bloß mecha-nische Produkte aus dem Zusammenwirken von Stoff und Technik zu erblicken hätten? Dass der Kerbschnitt im Holz (mit Obstdiametern) zur automatischen Gestaltung der Spirale geführt haben könnte, wird doch Niemand im Ernste behaupten wollen. (Ein humorvoller Freund vermehrte allerdings, mit dem Hinweis auf die fahrerische die Theorie setzen zu können.) Wenn wir aber gemäß der vorherrschenden Meinung die Spirale als das reingeste Produkt der Metalltechnik gelten lassen wollten, wie konnte dann dieses Motiv



Fig. 24. Ornativ an einem Netzsenker der Maori.

auf einer metallenen Insel auch nur zu einer über-wiegenden Bedeutung und Anwendung gelangen, die wir sie daselbst einnehmen sehen? Vollends wenn man die Maori auf Neuseeland für Antichtheten hält, wie machen sie, ohne ja ein Metall gekannt zu haben, zur Erfindung der Spirale gekommen sein, wenn dies nur auf technisch-metallenen Wege geschehen konnte?

Doch halt! Die Metalltechnik ist nicht die einzige Technik, die von den Kunsttheoretikern zur Erklärung der rein technischen Entstehung der Spirale herangezogen worden ist. GÖTTFRID SERRIN selbst, auf den ja die Theorie von der technisch-materiellen Entstehung der primitiven Verzierungsformen in allen Wesentlichen zurückgeht, hat auch in diesem Punkte umständlicher gedacht und vorsichtiger gesprochen als die meisten seiner Nachfolger. Ihm schien die Spirale ein viel zu verbietetes und fundamentales Motiv, als dass er sie sich erst in der verhältnismäßig späten Zeit der Erdbeuge des Drahtziehens entstanden hätte denken können. Er erklärte sie daher (Syll I, 107) als das klassische Produkt der Drehung des textilen Fadens. Aber selbst mit dieser Erklärung lagen wir bei den Maori nicht aus. Dieses Volk kannte nämlich keinen gedrehten Faden; seine Textilkunst ist im

Figure 3. Reproduction de motifs maoris par Alois Riegl (Alois Riegl, 'Neuseeländische Ornamentik', *Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien*, vol. 20, nouvelle sér., vol. 10, 1890, p. 85). Source: ART-Dok, Universitätsbibliothek Heidelberg.

10. Aby Warburg, «Le Rituel du serpent» (1923), dans *Le rituel du serpent*. Art et anthropologie, trad. Sibylle Muller, Paris, Macula, 2003, p. 61.

11. Ibid., p. 101.

12. Il faut rappeler que Warburg développa dès les années 1910, dans le sillage de son analyse iconologique des images, une approche historique tout à fait différente qui considérait l'Antiquité, le Moyen Âge et les temps modernes «comme des périodes indissociables». Aby Warburg, «Art italien et astrologie internationale au Palazzo di Schifanoia à Ferrare» (1912), dans *Essais florentins*, trad. Sibylle Muller, Paris, Klincksieck, 1990, p. 215.

13. David Freedberg a sévèrement dénoncé l'intérêt totalement injustifié, selon lui, que ses collègues historiens de l'art portent à cette conférence. David Freedberg, «Le Masque de Warburg. Une étude sur l'idolâtrie», dans Emmanuel Alloa, dir., *Penser l'image II. Anthropologies du visuel*, 1^{re} éd. 2005, Dijon, Presses du réel, 2015, p. 103–130.

14. Alois Riegl, *Questions de style*, trad. Henri-Alexis Baatsch et Françoise Rolland, 1^{re} éd. 1893, Paris, F. Hazan, 1992, p. 76. Cette analyse avait déjà fait l'objet d'une première publication dans le bulletin de la Société anthropologique de Vienne quelques années

de l'évolution qui conduit du primitif païen à l'homme moderne, en passant par l'homme païen de l'Antiquité classique»¹⁰ Cette problématique, typiquement évolutionniste, a orienté l'ensemble de ses observations sur les Hopis, et lorsqu'il fut confronté aux danses katchinas dans le village d'Oraibi, Warburg rabattit sans aucune hésitation la culture hopi sur la tragédie grecque antique: «Pour peu que l'on connaisse un peu la tragédie antique, on retrouvera ici la dualité du chœur tragique et du jeu satirique [...]». ¹¹ S'il serait injuste de réduire l'approche historique de l'art de Warburg à cette seule conférence¹²—prononcée dans les circonstances très particulières d'une clinique psychiatrique et que Warburg lui-même n'a jamais voulu publier de son vivant—il faut cependant reconnaître que ce texte illustre parfaitement le déni d'historicité des pratiques culturelles autochtones, déni partagé par toute une génération d'historiens de l'art. Notons également que ce texte, publié en anglais pour la première fois en 1929, l'année de la mort de Warburg, a eu une très importante fortune critique tout au long du xx^e siècle et qu'il continue d'être régulièrement cité comme un texte fondateur de l'histoire de l'art. ¹³

Les analyses d'Alois Riegl dans *Questions de style* (1893), son livre le plus connu, obéissent à la même logique comparatiste que celles de Warburg. Elles se penchent sur l'art des Maoris de Nouvelle-Zélande, présentés comme un des «peuples, demeurés à un stade rudimentaire de l'art»,¹⁴ que l'historien de l'art autrichien avait pu voir dans les collections du musée d'Histoire naturelle de Vienne. |fig. 3| Contrairement à Warburg, qui s'intéresse essentiellement aux rituels et aux coutumes des Hopis, Riegl se concentre avant tout sur le style et la forme artistiques et va comparer les tatouages des Maoris avec les motifs spiralés de l'art de l'Égypte ancienne. Sans entrer dans le détail de son

argumentation, mentionnons que Riegl réfute l'approche proposée par l'historien de l'art américain William Henry Goodyear (1846–1923) dans sa *Grammar of the Lotus* (1891) sur l'art de l'Égypte ancienne. Contrairement à Goodyear, qui voyait dans les symboles religieux (symbole du lotus, symbole solaire...) la signification ultime de l'art égyptien, Riegl s'emploie à démontrer le caractère purement géométrique des motifs spiralés qui visent essentiellement, selon lui, le remplissage des vides.¹⁵ Là où les monuments de l'Égypte ancienne font défaut à sa démonstration, il lui semble tout à fait normal et légitime de se tourner vers ce qu'il appelle les «styles primitifs» de peuples autochtones:

Mais Goodyear demeure en reste de prouver que les anciens Égyptiens aient traité avec tant d'arbitraire leurs modèles si typés et si hiératiques [...]. Ce matériau issu des stades antérieurs de développement, qui fait défaut à la démonstration de Goodyear, nous laisserait dans le même embarras si nous voulions arguer de monuments pour étayer notre explication. Mais nous sommes du moins en situation de rapporter des faits analogues, qui ressortissent à l'évidence au domaine des arts primitifs [...]. Ce domaine artistique primitif, c'est par exemple celui que les Européens ont découvert chez les indigènes de Nouvelle-Zélande, les Maoris.¹⁶

Autant sont profondes les analyses des motifs ornementaux effectuées par Riegl, autant il fait preuve de légèreté dans la comparaison qu'il établit entre deux cultures séparées par plusieurs millénaires et dans des aires culturelles totalement différentes l'une de l'autre. De plus, Riegl reprend l'axiome de son époque en affirmant que la culture maorie après le contact avec la culture européenne a périclité en un temps record, et que l'«on peut considérer cet art comme définitivement perdu». Mais il se réjouit dans le même temps que grâce aux voyageurs européens, à l'instar de l'Autrichien Andreas Reischek (1845–1902),¹⁷ «l'on a su sauver à temps une quantité suffisante de monuments, que l'on découvre aujourd'hui dans les musées européens». ¹⁸ Ces propos rejoignent ceux de Warburg qui annonce à la fin de sa conférence sur le rituel du serpent que la cosmologie hopi ne résisterait pas longtemps aux avancées techniques de la modernité (le télégraphe, le chemin de fer...) et qui a lui-même pris soin de rapporter de son voyage 120 objets hopis destinés au Musée d'ethnologie de Hambourg (*Museum für Völkerkunde*).¹⁹

Le régime d'historicité autochtone

Ce n'est que lentement, au cours du xx^e siècle, que les historiens de l'art ont intégré les leçons de l'anthropologie relativiste de Franz Boas et Claude Lévi-Strauss et ont peu à peu abandonné les positions évolutionnistes et les postulats historicistes selon lesquels il existerait une histoire universelle de l'art tendant vers un but unique.²⁰ Ils ont fini par surmonter, tout comme les anthropologues, ce que Johannes Fabian appelle «le déni de co-temporalité»²¹ des peuples autochtones et ont finalement reconnu la contemporanéité des créations artistiques de ces peuples. Mais si l'histoire de l'art occidentale s'est peu à peu réformée dans la seconde moitié du xx^e siècle, il faut reconnaître que ce sont les Autochtones eux-mêmes qui ont permis de briser les stéréotypes attachés à la représentation de l'Indien figé dans un passé ancestral et qui ont mis en évidence la contemporanéité de leur art. En Amérique du Nord, cette histoire de la montée en puissance de l'affirmation de l'art autochtone va de la création de l'Institute of American Indian Arts (IAIA) à Santa Fe en 1962 à la grande exposition *Sakahàn: Art indigène international* organisée

plus tôt. Alois Riegl, «Neuseeländische Ornamentik», *Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien*, vol. 20, nouvelle sér., vol. 10, 1890, p. 84–87.

15. Riegl, op. cit., p. 71.

16. Ibid.

17. C'est Andreas Reischek qui a permis au musée d'Histoire naturelle de Vienne de constituer la collection d'art maori que commente Riegl. Reischek est aujourd'hui très critiqué pour avoir trompé la confiance des Maoris en pillant plusieurs sites sacrés, n'hésitant pas à ramener des crânes et des corps momifiés en Europe, dont une partie a par la suite été restituée aux Maoris. Voir Erich Kolig, *Pacific Studies*, vol. 10, n° 1, 1986, p. 58 sq.

18. Riegl, op. cit., p. 71.

19. Benedetta Cestelli Guidi, «La collection pueblo d'Aby Warburg, 1895–1896», dans Aby Warburg, *Le rituel du serpent. Art & anthropologie*, op. cit., p. 163–192.

20. Hans Belting, *L'histoire de l'art est-elle finie?*, trad. Jean-François Poirier et Yves Michaud, 1^{re} éd. 1983, Nîmes, J. Chambon, 1989.

par le Musée des Beaux-arts du Canada en 2013 en passant par le Pavillon des Indiens d'Expo 67 à Montréal. Sans oublier, bien entendu, les artistes des années 1980 qui ont beaucoup fait pour casser l'image de l'Indien éternel en s'en prenant tout particulièrement aux représentations muséales. Certaines des œuvres de cette décennie signées par le Cherokee Jimmie Durham (*On Loan From the Museum of the American Indian*, 1985), l'Ojibwé Ron Noganosh (*If You Find Any Culture, Send It Home*, 1987) ou le Luiseño James Luna (*Artifact Piece*, 1987) font maintenant partie de l'histoire de la décolonisation du regard occidental. Toutefois, la reconnaissance par le monde de l'art occidental de cette affirmation artistique autochtone a été longue et laborieuse, et est encore loin d'être achevée.

Les artistes des Premières Nations, Inuit et Métis ne se sont pas contentés, depuis une cinquantaine d'années, d'affirmer la contemporanéité de l'art autochtone. Ils ont également mis en évidence que la conception de l'histoire autochtone était totalement différente de celle proposée par la modernité occidentale ou, pour reprendre un concept de l'historien français François Hartog, qu'elle avait son propre «régime d'historicité».²² Celui-ci ne se décline pas, comme dans la tradition occidentale, par l'articulation des modalités passé-présent-futur avec une accentuation plus ou moins forte sur l'un ou l'autre de ces pôles selon les époques (ce qu'Hartog qualifie de *passéisme*, de *présentéisme* et de *futurisme*), mais bien par le fait d'une coexistence et d'une interpénétration de ces trois modalités. Contrairement aux avant-gardes historiques européennes (on se souvient du «nous voulons détruire les musées, les bibliothèques»²³ du futuriste italien Marinetti), l'art moderne et contemporain autochtone ne s'est jamais construit sur le rejet du passé et le modèle de la table rase. Même si l'art contemporain autochtone a complètement intégré l'aspect iconoclaste et satirique du dadaïsme (les œuvres de Durham, Luna et Noganosh en sont justement de parfaits exemples), la continuité entre le passé, le présent et le futur y a toujours été affirmée. C'est cette continuité qui explique que les formes artistiques les plus contemporaines puissent aujourd'hui côtoyer des techniques artisanales traditionnelles ou encore que les cosmologies millénaires soient sans cesse revisitées par les artistes actuels. La théoricienne kanien'kehá:ka (mohawk) Deborah Doxtator est très certainement une des auteures qui a le plus écrit sur le régime d'historicité autochtone. Elle a souligné, dans plusieurs articles, les différences qui existent entre les modes d'historicité autochtone et occidentale. Alors que le premier conçoit les trois modalités temporelles comme étant interreliées et dépendantes les unes des autres, le second les envisage comme séparées et s'excluant l'une l'autre:

Although Euro-based concepts of history can accept the idea that history is rewritten over time and that perspectives of the past change, it cannot accept the degree of temporal continuity and unit underlying Native concepts of history. Just as categories of what is “myth” and what is empirically determined “historical observation” must appear separate and distinct, so must the perspectives of groups of people separated by certain predetermined blocks of time. Clearly in the academic world there must be a gulf between the past and the present.²⁴

Deborah Doxtator insiste sur le fait que cette conception du temps occidental est étroitement reliée au mythe du progrès technoscientifique propre à la

21. Johannes Fabian, *Le temps et les autres: comment l'anthropologie construit son objet*, trad. Estelle Henry-Bossonney et Bernard Müller, 1^{re} éd. 1983, Toulouse, Anacharsis, 2006, p. 79 sq.

22. François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003.

23. Filippo Tommaso Marinetti, «Le Futurisme» (1909), repris dans *Manifestes du futurisme*, Paris, Séguier, 1996, p. 18.

24. Doxtator, «Inclusive and Exclusive Perceptions of Difference...», op. cit., p. 36.

modernité où le passé est toujours peu ou prou dévalorisé par rapport au présent: «La technologie d'un siècle passé est vue comme étant à la fois obsolète et sans importance pour le présent». ²⁵ C'est précisément pour cette raison, ajoute-t-elle, que les Autochtones, qui sont souvent considérés comme «des exemples vivants des temps prétechnologiques», ²⁶ ne sont pas consultés sur les temps présents. Il en va de même pour l'art, puisque pendant de nombreuses décennies toute œuvre d'art autochtone faisant référence au présent était purement et simplement détruite par les Occidentaux car considérée comme inauthentique et impure.

Les spécificités du régime d'historicité autochtone, précise Doxtator, se répercutent sur les modalités autochtones d'énoncer l'histoire. En effet, l'historien autochtone va s'employer à mettre en évidence que l'«histoire est un processus cumulatif» où chaque nouvel événement s'additionne à ceux qui ont déjà eu lieu dans une sorte «de continuité consciemment construite». ²⁷ Le mode d'énonciation privilégié de cette histoire est celui de l'oralité: «Dans les perceptions autochtones de l'histoire, où celle-ci est conçue comme une série de continuités sans cesse mobiles, les traditions orales sont parfaitement adaptées pour mémoriser et raconter ces histoires». ²⁸ Mais cette oralité, rappelle Doxtator, s'appuie également sur de nombreux éléments visuels: les symboles et les images des colliers wampums, les pictogrammes sur les écorces de bouleau et les peaux d'animaux... Toutes ces images fonctionnent comme des concepts à interpréter plutôt que comme une traduction littérale du langage parlé. Cette imbrication de la culture visuelle et de l'oralité, sur laquelle s'appuie le principe de continuité des temporalités, est toujours à l'œuvre dans la création contemporaine autochtone et il n'est pas étonnant, en ce sens, qu'une Biennale d'art contemporain autochtone puisse prendre pour thème le *Storytelling*, ²⁹ l'art ancestral de raconter. Ce n'est pas un hasard non plus si Deborah Doxtator a produit un essai dans le catalogue de l'exposition *Revisions* à la Walter Phillips Gallery de Banff en 1988 qui réunissait le travail de huit artistes contemporains d'Amérique du Nord. Elle écrit dans son essai, en prenant les exemples des œuvres d'Alan Michelson (kanien'kehá:ka) et Jimmie Durham, que «les auteurs et les artistes amérindiens sont constamment en train de mélanger et de juxtaposer le passé avec le présent parce que, de leur point de vue, ce sont les connexions plutôt que les divisions qui sont importantes». ³⁰ Et elle ajoute: «en ce sens le passé peut exister dans le présent». ³¹

Cette conception du temps, loin d'être «passéiste» ou «traditionaliste», est au contraire particulièrement dynamique. L'art contemporain autochtone ne se contente pas de faire coexister les trois grandes temporalités du passé, du présent et du futur de façon statique: il les met en dialogue critique les unes avec les autres et parfois crée des effets de récursivité à l'intérieur de chacune d'elles, en réactualisant un passé lointain contre un passé récent, en proposant une analogie entre le futur immédiat et le futur éloigné. Si Doxtator analysait cette continuité des temporalités dans l'art contemporain autochtone des années 1980, tout prouve que celle-ci est encore à l'œuvre aujourd'hui. Arrêtons-nous quelques instants sur une production récente, *D'un trait, deux espaces*, que Luke Parnell, un artiste d'ascendance haïda et nisga'a, a réalisée lors d'une résidence d'artiste dans le cadre de la Biennale d'art contemporain autochtone de Montréal au printemps 2016. | figs. 4–6 | Durant les six semaines qu'il

25. Deborah Doxtator, «Reconnecting the Past: An Indian Idea of History», *Revisions*, Joane Cardinal-Schubert, Jimmie Durham, Hachivi Edgar Heap of Birds, Zacharias Kunuk, Mike MacDonald, Alan Michelson, Edward Poitras, Pierre Sioui: *Essays*, catalogue d'exposition, Banff, Walter Phillips Gallery, 1992, p. 26. Notre traduction.

26. *Ibid.*, p. 31.

27. Doxtator, «Inclusive and Exclusive Perceptions of Difference...», *op. cit.*, p. 39.

28. *Ibid.*, p. 40.

29. Il s'agissait de la deuxième édition de la Biennale d'art contemporain autochtone de Montréal, en 2014, dont le commissaire était l'artiste cri Michael Patten.

30. Doxtator, «Reconnecting the Past: An Indian Idea of History», *op. cit.*, p. 27.

31. *Ibid.*



Figures 4–6. Luke Parnell,
D'un trait, deux espaces, 5 juin
2016, sculpture et performance.
Galerie Stewart Hall, Pointe-
Claire (QC). Photo: Mike Patten.



a passées à la Galerie Stewart Hall de Pointe-Claire, l'artiste a sculpté dans un cèdre provenant de la côte ouest un mât totemique de deux mètres cinquante de haut représentant un aigle dans sa partie supérieure et un castor dans sa partie inférieure, l'emblème de son clan. Formé auprès du grand sculpteur et joaillier tsimshian Henry Green, Parnell a produit un objet techniquement parfait qui semblait s'inscrire en tous points dans le sillage d'artistes comme George Clutesi (Sheshaht) et Bill Reid (Haïda) qui à partir des années 1960 ont revisité la tradition visuelle des Nations de la côte nord-ouest dans un langage moderne, à un détail près: le projet de Parnell ne se réduisait d'aucune façon à la production d'un totem, celle-ci n'étant qu'une étape dans un projet beaucoup plus vaste. Dans une performance qui marqua la fin de sa résidence, l'artiste a en effet scié son totem en deux pour ramener la partie supérieure jusqu'au Musée d'anthropologie de Vancouver dans le but de la brûler.

Par ce geste iconoclaste, l'artiste entendait s'opposer à «l'anthropologie de sauvetage» qui jusqu'à très récemment prétendait préserver les derniers vestiges des cultures autochtones soi-disant mourantes. Il visait tout particulièrement l'entreprise de sauvetage des totems de Haïda Gwaii qui a eu lieu en 1957, et qui a consisté à démanteler les totems d'un ancien village haïda et à les transporter jusqu'à Vancouver pour rejoindre la collection du Musée d'anthropologie de l'Université de Colombie-Britannique. Dans son projet, Parnell s'en prend non seulement à l'idéologie évolutionniste du *Vanishing Indian*, mais il dénonce aussi le fait que toute l'opération de 1957 était une aberration du point de vue de la vision du monde autochtone, puisque les mâts totemiques avant d'être des œuvres d'art sont des marqueurs de territoire. Selon lui, installer des totems haïdas en territoire salish (Vancouver) revenait à leur ôter toute signification. Est-ce que pour autant l'œuvre de Parnell se contente d'opposer le regard colonial à l'authenticité culturelle autochtone? Tout au contraire, sa démarche est beaucoup plus complexe et brouille les idées reçues non seulement parce que la collection d'artéfacts du Musée d'anthropologie de Vancouver a contribué à l'émergence durant les années 1960 de l'école d'art moderne de la côte nord-ouest, mais aussi parce que Bill Reid, contre toute attente, a pris part à l'expédition de 1957 alors qu'il était encore journaliste à la CBC. C'est en effet lui qui commente, en voix off, le documentaire *Rescuing the Timeless Totems of SGang Gwaay* (CBC, 1957) qui relate les différents moments de l'expédition.³² On se rend compte que ce projet n'est en rien passiste: dans ce travail, Parnell réactualise le passé, mais pour mieux le questionner et finalement se projeter dans l'avenir. Le fait de détruire la partie supérieure de son totem renvoie bien entendu au *potlatch*, cette cérémonie somptuaire par laquelle les Nations de la côte nord-ouest ont toujours exprimé leur richesse et leur prestige. Détruire une partie d'une œuvre qu'il a mis six semaines à réaliser est, paradoxalement, un acte de vitalité et de confiance en l'avenir, tel qu'il le dit très bien lui-même:

Jadis les objets de valeur étaient détruits pour démontrer la richesse d'un peuple: les écussons de cuivre (*coppers*) étaient jetés dans l'océan, les couvertures chilkats découpées en morceaux, les canoës éventrés. Toute mon action consiste à montrer que tout en étant un simple sculpteur je porte en moi une grande richesse culturelle qui me permet de détruire un objet culturel de valeur... Alors que le projet de 1957 visait à sauvegarder les artéfacts d'une culture disparue... mon voyage, lui, est une célébration de sa survie... un témoignage de la richesse de la culture autochtone.³³

32. *Rescuing the Timeless Totems of SGang Gwaay*, CBC Digital Archives, 1959, www.cbc.ca/player/play/1659728755 (consulté le 14 juin 2016).

33. Luke Parnell cité dans *Luke Parnell, artiste en résidence. D'un trait, deux espaces*, fascicule d'exposition, trad. Alexandre Payer, Pointe-Claire, Galerie d'art Stewart Hall, 2016. Traduction légèrement modifiée.

Cette œuvre, qui mériterait bien entendu un examen beaucoup plus approfondi que le rapide survol que nous en proposons ici, met bien en évidence la superposition des temporalités dont parle Doxtator et que l'on trouve aujourd'hui dans la création autochtone. Cette superposition, qui n'exclut pas un regard critique sur le passé, permet la coexistence non conflictuelle des temporalités. C'est elle qui fonde un régime d'historicité unique et tout à fait étranger à la pensée esthétique occidentale.

La recherche de l'anachronisme et l'ignorance du régime d'historicité autochtone

Le monde de l'art occidental a accepté progressivement la contemporanéité de l'art autochtone, mais son manque d'intérêt théorique pour les pratiques autochtones est le signe de la persistance des vieux réflexes ethnocentriques.³⁴ En effet, l'art autochtone, à quelques très rares exceptions, est très peu couvert par la critique internationale et très rares sont les historiens de l'art qui intègrent les pratiques autochtones dans les histoires générales de l'art.³⁵ Ce désintérêt fait en sorte que le régime d'historicité autochtone est largement ignoré par les historiens de l'art occidental. On peut faire l'hypothèse que cette ignorance et aussi une forme d'incapacité à penser le temps en dehors du paradigme occidental.

Depuis la fin de la conception universelle de l'histoire de l'art, il est courant que les grandes coupures temporelles issues de la modernité («modernisme», «antimodernisme» et «postmodernisme») soient considérées comme des «modèles temporels triviaux». ³⁶ Depuis une quinzaine d'années, la désuétude des modèles d'évolution linéaire de l'art a amené les historiens de l'art occidentaux à prendre un «*temporal turn*» (au sens où l'on parle de «linguistic turn») en accordant une très grande place au mélange des temporalités, pensé essentiellement sous le mode de l'anachronisme. L'anachronisme, entendu comme une erreur historique factuelle, a longtemps été décrié par les historiens qui y voyaient un péché absolu. Aujourd'hui, l'anachronisme mental (ou subjectif), qui consiste pour l'historien à rapprocher des éléments temporels hétérogènes, est au contraire valorisé pour sa portée heuristique.³⁷ Les historiens de l'art européens sont particulièrement friands de ces rapprochements insolites, à l'instar du Français Georges Didi-Huberman qui voit dans les fresques du xv^e siècle de Fra Angelico à San Marco les *drippings* de Jackson Pollock.³⁸ Mais cette conception de l'anachronisme trahit paradoxalement une incapacité à dépasser une conception compartimentée, c'est-à-dire une conception moderne du temps. C'est parce que les grandes modalités temporelles sont conçues comme étanches les unes aux autres que leur brouillage n'est envisageable pour les historiens occidentaux que sous la forme d'un coup de force qui viendrait briser ce cloisonnement primordial. C'est précisément la fonction que revêt l'anachronisme dans l'histoire de l'art euro-américaine depuis les années 1990, où il se décline principalement sous le mode de la rupture, du choc et de la conflagration temporels.

Cette conception est très évidente chez George Didi-Huberman qui relit «Sur le concept de l'histoire» (1940) de Walter Benjamin pour décrire l'anachronisme sous la forme d'«une boule de feu», d'une «collision», d'un «éclair». ³⁹ C'est aussi celui de l'historien de l'art italien Giorgio Agamben qui puise dans «De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie» (1874)

34. David Garneau, «Indigenous Art: From Appreciation to Art Criticism», dans Ian McLean, dir., *Double Desire: Transculturation and Indigenous Contemporary Art*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2014, p. 311–326.

35. L'historien de l'art australien Terry Smith fait ici figure d'exception. Dans son livre *What is Contemporary Art?* (Chicago, The University of Chicago Press, 2009), il accorde une place importante à l'art autochtone, en l'occurrence l'art aborigène d'Australie (p. 133–143), et il évoque brièvement les temporalités autochtones dans son chapitre sur le temps dans l'art contemporain (p. 203).

36. Georges Didi-Huberman, *Sur le fil*, Paris, Minuit, 2013, p. 13.

37. Nicole Lorau, «Éloge de l'anachronisme en histoire», *Le Genre humain*, n° 27, 1993, p. 23–39.

38. Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000, p. 20–21.

39. *Ibid.*, p. 115–119.

de Nietzsche, pour faire de l'anachronisme quelque chose qui va contre le temps, c'est-à-dire une forme de «disconvenance», de «déphasage», de «dyschronie».⁴⁰ Dans tous les cas, l'anachronisme suppose une forme de violence ou de contre-courant qui va briser la continuité naturelle du temps. Chez d'autres historiens de l'art, comme les Américains Alexander Nagel et Christopher Wood, l'anachronisme trahit aussi son origine moderne par le fait que le brouillage des temporalités ne se pense qu'en dehors du temps. En effet, pour les auteurs d'*Anachronic Renaissance* (2010), les vraies œuvres d'art sont par nature *anachronistes*, c'est-à-dire qu'elles «se déroberont à tout assignement dans le temps».⁴¹ Quant à l'historien de l'art français Daniel Arasse, il défend l'idée que l'anachronisme ne concernerait que certaines modalités du temps et pas d'autres: seuls les historiens de l'art travaillant sur les œuvres anciennes seraient confrontés au problème de l'anachronisme; les historiens de l'art contemporain en seraient, pour leur part, épargnés.⁴²

Paradoxalement, toutes ces conceptions de l'anachronisme confortent l'idée d'un temps compartimenté. Toute remise en question de ce cloisonnement est soit nihiliste (Nagel et Wood), soit limitée (Arasse), soit ne peut se concevoir sans une forme d'effraction et de forçage du temps (Didi-Huberman, Agamben). On est dès lors bien obligé de constater que la pensée moderne est toujours à l'œuvre et que ce sont paradoxalement les historiens de l'art qui rejettent explicitement la modernité et son héritage intellectuel qui, en creux, en reconduisent les termes. Pis, il arrive même que ces historiens de l'art, au nom de l'impératif anachronique, renouent avec certains postulats de la pensée évolutionniste que l'on croyait disparus depuis longtemps et reconduisent plus ou moins consciemment le déni d'historicité des cultures autochtones. Déjà en 1996, le philosophe français Jacques Rancière, très critique par rapport à la vague de l'anachronisme, écrivait que: «Le concept d'"anachronisme" est anti-historique parce qu'il occulte les conditions mêmes de toute historicité».⁴³ Cette crainte semble encore plus réelle aujourd'hui lorsque l'on se rend compte que la réhabilitation de l'anachronisme dans les sciences historiques européennes, et tout particulièrement françaises, encourage certains à replacer les cultures autochtones et les cultures occidentales contemporaines dans des «temps différents de l'histoire»:

[...] l'anachronisme n'est plus tabou. Au xx^e siècle, chacun à sa manière, Karl Mannheim (la «non-contemporanéité des contemporains») puis Reinhart Koselleck (la «non-simultanéité des simultanés») nous ont invités à voir le monde qui nous entoure comme un démenti permanent à l'idée de mentalité d'une période: sous nos yeux, le monde globalisé juxtapose des hommes appartenant à des temps différents de l'histoire, comme ce chef de tribu amazonienne et cette vedette du rock réunis pour défendre la forêt équatoriale.⁴⁴

Ce déni d'historicité propre à la pensée de l'anachronisme, qui renoue ainsi avec certains postulats de l'évolutionnisme, n'épargne pas l'histoire de l'art. Le cas de Georges Didi-Huberman est particulièrement intéressant non seulement parce qu'il est un des historiens de l'art les plus lus et les plus influents de sa génération, mais aussi et surtout parce qu'il est aujourd'hui le plus fervent défenseur de l'anachronisme. Dans son livre *L'image survivante* (2002), consacré entièrement à l'œuvre d'Aby Warburg, non seulement Didi-Huberman réfute toute trace d'évolutionnisme dans la lecture que l'historien allemand fait des rituels hopis, mais en plus il se lance sur une vingtaine de pages

40. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain?*, trad. Maxime Rovere, Paris, Payot & Rivages, 2008, p. 9–10.

41. Alexander Nagel et Christopher Wood, *Renaissance anachroniste*, trad. Françoise Jaouen, Dijon, Les presses du réel, 2015, p. 15.

42. Daniel Arasse, «Heurs et malheurs de l'anachronisme», dans *Histoires de peintures*, Paris, Denoël/France culture, 2004, p. 149.

43. Jacques Rancière, «Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien», *L'Inactuel*, n° 6, 1996, p. 66.

44. Olivier Lévy-Dumoulin, «Anachronisme, histoire», dans *Encyclopedia Universalis*, www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/anachronisme-histoire (consulté le 27 juillet 2016).

dans une étonnante tentative de réhabilitation d'Edward B. Tylor qui vise à démontrer que celui-ci n'est pas un penseur évolutionniste, mais bien un penseur de l'anachronisme.⁴⁵ Didi-Huberman n'hésite pas au passage à critiquer Marcel Mauss et Claude Lévi-Strauss, deux anthropologues qui ont sévèrement condamné la pensée évolutionniste de Tylor, en affirmant que ceux-ci n'auraient pas compris les fondements de la pensée de l'anthropologue britannique.⁴⁶ Cette tentative un peu désespérée de réhabilitation de Tylor, qui consiste au final à sauver le tournant anthropologique que Warburg aurait fait subir à l'histoire de l'art, met bien en évidence le risque d'anti-historicité qui menace la pensée de l'anachronisme. Cette réhabilitation indirecte des thèses évolutionnistes a également des répercussions sur la lecture des œuvres. Par exemple, dans le livre qu'il a consacré à l'artiste américain James Turrell, Georges Didi-Huberman mentionne que le *Roden Crater*, un cratère volcanique au cœur du *Painted Desert* de l'Arizona sur lequel Turrell travaille depuis 1974, est «situé en territoire Hopi [sic]». ⁴⁷ Didi-Huberman fait référence brièvement au savoir hopi, mais essentiellement comme à un mode de connaissance révolu de la nature: «Dans le *Painted Desert*, les Indiens Hopis [sic] ont, pendant des siècles, scruté le même horizon à partir de points fixes pour faire de sa ligne accidentée par la découpe des montagnes l'échelle graduée d'un véritable calendrier astronomique». ⁴⁸ Pas un mot de la part de l'historien de l'art français sur le fait que Turrell a aménagé son cratère en étroite collaboration avec Gene Sekaquaptewa, un chef hopi, qui a dessiné certaines des *viewing chambers* du site volcanique. ⁴⁹ Dans son interprétation du *Roden Crater*, Didi-Huberman fait essentiellement appel à la *Phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty et à *L'origine de la géométrie* d'Husserl...

À l'aune de ces quelques exemples, il semble donc possible d'admettre que si la conception moderne du temps est remise en cause aujourd'hui dans les discours des historiens de l'art occidentaux, celle-ci pourtant ne cesse de hanter l'histoire de l'art. Plus encore, elle renaît là où on l'attendait le moins: au cœur des nouvelles théories de l'anachronisme qui prétendent être l'antithèse de toute conception linéaire de l'histoire. C'est cette persistance qui explique largement, selon nous, l'aveuglement face à des pratiques autochtones qui proposent une coexistence des temporalités totalement étrangère à la pensée occidentale. Alors que cette dernière ne pense le mélange des temporalités que sous la forme de l'anachronisme, c'est-à-dire d'une violation de l'ordre ordinaire du temps, la vision autochtone pense au contraire ce mélange sous la forme d'une continuité naturelle et harmonieuse. L'histoire de l'art occidentale, pour dépasser les cloisonnements hérités de la modernité, aurait donc tout intérêt à s'ouvrir au régime d'historicité autochtone. Mais bien entendu ce processus n'est pas seulement intellectuel, il est aussi politique. Il devrait commencer, comme le souligne Doxtator, par «la reconnaissance de la part des Européens, que les concepts intellectuels des Premières Nations sont aussi valables que les leurs». ⁵⁰ ¶

45. Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002, p. 51–70.

46. *Ibid.*, p. 62–65.

47. Georges Didi-Huberman, *L'Homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Minuit, 2001, p. 74.

48. *Ibid.*, p. 81.

49. C'est ce que met bien en évidence le film *Passageways* que Carine Asscher (Centre Pompidou, 1995) a réalisé sur le *Roden Crater* et dans lequel Gene Sekaquaptewa apparaît à plusieurs reprises.

50. Doxtator, «Inclusive and Exclusive Perceptions of Difference...», op. cit., p. 46–47.