Document generated on 04/24/2024 8:35 p.m.

Anthropologie et Sociétés

Art et pouvoir. Redessine-moi mon histoire et je te dirai qui je suis

Jacqueline Bouchard

Volume 16, Number 3, 1992

Autochtones et pouvoirs

URI: https://id.erudit.org/iderudit/015247ar
DOI: https://doi.org/10.7202/015247ar

See table of contents

Publisher(s)

Département d'anthropologie de l'Université Laval

ISSN

0702-8997 (print)
1703-7921 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Bouchard, J. (1992). Art et pouvoir. Redessine-moi mon histoire et je te dirai qui je suis. *Anthropologie et Sociétés*, *16*(3), 147–158. https://doi.org/10.7202/015247ar

Tous droits réservés © Anthropologie et Sociétés, Université Laval, 1992

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/

érudit

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/

ART ET POUVOIR
REDESSINE-MOI MON HISTOIRE
ET JE TE DIRAI QUI JE SUIS

Jacqueline Bouchard

Quand je verrais un écrivain je me dirais
le malheureux
il n'a qu'un seul pinceau
pour tout peindre
Louis Gauthier

Si les domaines politique et économique retiennent davantage l'attention, il est cependant d'autres lieux où les Amérindiens acquièrent de plus en plus de visibilité. On ne peut plus ignorer l'importance des manifestations artistiques amérindiennes. Peinture, dessin, sculpture, céramique, musique, cinéma, vidéo, photographie, danse, théâtre, rituel-performance, littérature : toutes les disciplines artistiques font partie de la culture amérindienne et en constituent une nouvelle forme de représentation sociale. Ce dossier veut souligner l'intérêt de la démarche esthétique amérindienne, tant dans l'espace du pouvoir que de l'identité. Le pouvoir de se définir par le biais de l'art consiste entre autres à *construire* des identités, à les représenter et à *négocier* ensuite cette représentation. Cette triade renvoie au processus de création et à la circulation de l'objet d'art, ces deux *moments* de construction de l'identité qui, pour être isolés méthodologiquement, partagent dans la réalité sociale les mêmes zones d'ancrage et s'influencent mutuellement.

D'une part, les propositions du producteur d'art visent à le définir en tant que personne, artiste, être social et membre d'une communauté spécifique. Par exemple, nous dirons que l'expression des émotions et des sentiments personnels dans un tableau laisse filtrer l'individualité du sujet. La recherche plastique et intellectuelle particulière à une œuvre amène son auteur à forger sa signature professionnelle. La présence de commentaires sociaux ou politiques renvoie à son identité sociale et les références culturelles, ou plus spécifiquement ethniques, cernent sa position par rapport à une société déterminée. Bien sûr, dans le processus très concret de l'élaboration de l'œuvre, ces différents énoncés se chevauchent et deviennent difficilement dissociables les uns des autres. D'autre part, le créateur ou la créatrice qui se représente appelle une reconnaissance individuelle, professionnelle, sociale et culturelle, puisque toute proposition demande à être entérinée par la société dans laquelle elle prétend s'inscrire pour devenir effective, c'est-à-dire pour confirmer le sujet dans ses prétentions identitaires. Les différents publics et leur perception repoussent ainsi les frontières de l'atelier et élargissent le champ d'action où se négocie l'identité.

Faire le tour de ces questions, à l'intérieur de quelques pages, n'est même pas un défi. C'est une tentative prétentieuse ou naïve[1]. On peut néanmoins repérer, dans le champ

1. Nous pensons néanmoins que l'entreprise doit être tentée. Si les anthropologues préfèrent d'ordinaire travailler sur des objets esthétiques traditionnels, et ce fut longtemps le cas de l'art amérindien, nous croyons qu'il est particulièrement stimulant de pouvoir analyser, grâce à la profusion

d'action qui nous intéresse, certains éléments plus colorés que les autres. Ceux-ci gravitent autour de trois pôles chromatiques qui drainent la lumière vers les enjeux du débat : la problématique actuelle et générale de l'art, les différences d'interprétation dans la perception des codes et l'affirmation politique puisque l'instance nationaliste, ici, se retrouve sur la ligne de front. On peut dès lors soupçonner qu'elle ne constitue pas l'enjeu ultime de la bataille mais une sorte de bouclier permettant d'asseoir d'autres pouvoirs. Ce déploiement s'effectue sur le terrain de l'art qui détermine, en fin de compte, le positionnement des individus et la modification éventuelle des objectifs qu'ils chevauchent.

La problématique de l'art

L'art amérindien a connu un souffle nouveau autour des années soixante, alors que certains noms commençaient à circuler : entre autres Bill Reid, sur la Côte Ouest et Norval Morrisseau en Ontario. Au début des années soixante-dix, le travail des premiers diplômés d'écoles d'art allait bouleverser la vision que l'on avait jusque-là de l'esthétique amérindienne. Depuis une quinzaine d'années, celle-ci s'impose avec force comme démarche particulière. En effet, pour acquérir cette visibilité maintenant « incontournable », l'art autochtone a dû surmonter le handicap du marquage ethnique qui le confinait aux expositions commerciales à saveur exotique, sinon aux musées et autres espaces de diffusion consacrés à l'ethnologie, à l'histoire des civilisations (Ames 1987). Cette victoire signifie que la communauté artistique a reconnu la complexité des œuvres et les multiples dimensions identitaires des créateurs.

Il ne faut pas se cacher que la pénétration des réseaux de l'*Art* a été facilitée par le recours à des styles et des disciplines justement familiers à l'art occidental : la musique, la peinture et la sculpture, bien sûr, mais aussi le cinéma, le théâtre, la performance, l'installation, etc. De plus, l'éclatement des formes esthétiques a permis et permet à un plus grand nombre de personnes de venir s'exprimer sur la scène des arts, comme on le constate, par exemple, avec la contribution de la poésie et de la vidéo en installation. L'installation et la performance, incidemment, à cause de leur caractère éphémère et de leur investissement spatial, se prêtent bien à des positionnements et des affirmations d'identité ancrés dans l'actualité sociale. Ces moyens d'expression servent l'art amérindien dont les messages s'imprègnent fortement du contexte socio-politique actuel. Nous reviendrons sur ce point.

L'intégration de l'art amérindien dans les cercles de l'establishment artistique implique que les œuvres satisfassent aux normes qui les régissent, l'une d'elles étant le clivage institutionnalisé entre les différents types de production. Il est pertinent alors de se demander par quelles stratégies *tous* les artistes amérindiens pourront trouver là écho à leur polyphonie identitaire, avant tout à leur *cantus firmus* professionnel. *Tous* les artistes, c'est-à-dire les artistes de toutes orientations artistiques ou théoriques. Jean Dumont par exemple, à propos de l'exposition « Art mohawk 92 » présentée en janvier au Centre Strathearn de Montréal, mentionnait « la cohabitation sympathique, apparemment sans problème [...] des traditionalistes et des modernes, des artistes et des artisans, des jeunes et des vieux, des professionnels et des amateurs. Je dis, apparemment, car il faut avoir été élevé dans une culture pour pouvoir apprécier la profondeur des bouleversements suscités par son évolution et ses ruptures » (*Le Devoir*, samedi 25 janvier 1992 : C-10).

---

récente de matériel contemporain, un domaine de représentation sociale que d'aucuns semblaient avoir figé dans un passé révolu. Cette entreprise stimulante et féconde, aussi bien pour les chercheurs et chercheuses que pour les sociétés autochtones et allochtones, est ni moins ni plus périlleuse que celle qui consiste à étudier le passé, si ce n'est que dans le cas de l'art contemporain, les acteurs, tous là et bien vivants, sont toujours prêts à critiquer les mises en scène des anthropologues ou autres intellectuels.

Il faut en effet se garder de poser sur l'art amérindien contemporain le regard réducteur de certains chercheurs sur l'art dit traditionnel et tenter plutôt d'adopter cette « perspective autochtone » dont parle Young Man (1992a). Les choses paraissent toujours plus lisses vues de loin, comme le remarque Jean Dumont, le scepticisme qu'il entretient à propos de la « cohabitation sympathique » se justifiant dans la mesure où de « nombreux artistes américains aborigènes abandonnent aujourd'hui le monde de l'art autochtone à la demande pressante des galeries d'art du monde dominant, des musées, des critiques et des conservateurs » (*ibid.* : 83-84). Ce rendez-vous de l'art amérindien avec l'art international est une « rencontre de deux mondes » dans laquelle le premier est susceptible de se dissoudre et cela s'applique à la polyvalence dans les genres. Puisque la distinction entre art et artisanat, par exemple, semble consacrée par l'art occidental et évacuée par l'art autochtone, les artistes amérindiens devront aussi négocier cette différence. N'oublions pas, cependant, que cette entreprise d'ajustement doit se faire au niveau individuel et n'est pas le fait d'un groupe homogène. Nous sommes en train de réfléchir sur une réalité contemporaine, en pleine élaboration, sur du matériel vivant d'autant plus difficile à saisir qu'il s'agit là d'esthétique, d'imaginaire et d'idéologie. Il faut savoir lire la complexité des manifestations contemporaines et la prendre en charge puisque, pour nous, l'objet esthétique se présente dans le présent et que nous pouvons l'aborder directement, avec une connaissance, sinon intériorisée de la culture amérindienne, tout au moins du contexte social dans lequel cet objet d'art intervient.

Michael Ames, en 1987, voyait trois courants se dessiner dans l'art amérindien : le premier, le plus accessible disait-il, mise davantage sur l'expression personnelle et l'interprétation individuelle du social, de la culture. Le second se tient plus près de la tradition et de ses modèles (pensons à l'art de la Côte Ouest, au sculpteur Bill Reid). Le troisième, enfin, le plus important peut-être parce qu'il est susceptible de faire école, soulignait-il, est en train d'émerger : il comprend toutes ces œuvres par lesquelles les Amérindiens prétendent réécrire eux-mêmes leur histoire[2]. Quelques années plus tard, les événements tendent à confirmer les propos de Michael Ames. Ce courant critique semble s'être défini, entre autres, à travers les formes d'art dites alternatives, dans les galeries parallèles, dans les centres de diffusion de l'art dit actuel.

Joy Asham Fédorick, une crie métisse du Manitoba, poète et activiste culturelle, avoue avoir « récemment eu affaire avec le milieu de l'art commercial, sans découvrir beaucoup de choses en commun avec les gens qui y travaillent ». À son sens, l'art n'est « aucunement une question de coordonner des tableaux encadrés avec un mobilier de salon » mais « une sorte de Force politique, qui investit de pouvoir » (Asham Fedorick 1989-1990 : 29) et doit permettre de s'affirmer, d'exprimer sa colère et son mécontentement à l'égard des injustices sociales. Un courant très politisé en art amérindien, se démarquant de l'art commercial, privilégie donc la voie de l'art alternatif pour exposer ses propositions d'identité. Or, la critique artistique officielle, composée des théoriciens de l'art, s'intéresse particulièrement aux mouvements dits d'avant-garde. Elle assure par là même la diffusion de ces manifestations « avant-gardistes » plus politisées, qui sont véhiculées dans les centres d'art alternatif ou actuel.

À Québec, en avril 1992, avaient lieu simultanément deux expositions d'artistes autochtones. L'une se tenait au Lieu, un centre de diffusion de l'art actuel, et l'autre, à la Vieille Maison des Jésuites, centre culturel dont les volets s'ouvrent plutôt sur les arts et traditions populaires, sur l'histoire amérindienne et l'histoire religieuse au Québec. La première présentait les objets et installations de Domingo Cisneros, créateur reconnu qui se définit lui-

2. Extraits d'une discussion tirée de A. Young Man (dir.), *Proceedings from National Native Indian Artists' Symposium IV*, University of Lethbridge, Lethbridge, Alberta, 14-18 juillet 1987, p. 22-23.

même moins comme artiste que comme guerrier culturel. La seconde regroupait onze artistes connus et moins connus, aussi bien inuit qu'amérindiens : Virginia Bordeleau, Glenna Matoush, Jean-Luc Hervieux, André Vollant, Allen Grégoire, Marc Siméon, Thomas Siméon, Aisa Amittu, Lizzie Lucy York, Mattiusi Iyaituk et Sammi Kudluk. S'y cotoyaient peintures et sculptures allant du figuratif narratif à l'expressionnisme. Bref, l'œuvre de Cisneros relevait manifestement du troisième courant identifié par Michael Ames et celles des autres artistes se partageaient entre les deux premiers courants, traditionalistes ou expressionnistes. Ces derniers types de production sont également couverts par la critique. Cependant, il semble que l'art dit actuel, plus percutant dans ses propositions, attire davantage l'attention de certains théoriciens.

L'argument ethnique demeure le dénominateur commun de la plupart des expositions autochtones et c'est ainsi que l'on a pu, et que l'on peut encore, voir des regroupements d'artistes réunis sous la bannière de l'origine ethnique[3]. Mais pour combien de temps encore ? Il semble que l'on compte de plus en plus d'expositions où s'affirme le clivage entre les formes d'art. Par ailleurs, pour certains, la juxtaposition d'œuvres inuit et amérindiennes sous le vocable autochtone semble de moins en moins pertinente.

On pourrait expliquer ce phénomène en disant que certains textes identitaires sont validés distinctement par des milieux divers. Que cette velléité de s'intégrer dans un plus vaste marché de l'art, dit savant, mû surtout par des préoccupations d'ordre esthétique, semble entraîner une distanciation entre certains types de production. Ainsi, dans les réseaux de l'art savant, l'autorité professionnelle l'emporte sur la représentation ethnique ou culturelle.

La perception des codes

L'esthétique amérindienne définit sa spécificité par l'usage de codes formels puisés dans le patrimoine culturel de la nation autochtone, qu'il s'agisse de matériaux, d'objets (peaux, ossements, plumes, etc.) ou d'éléments mythologiques et spirituels (légendes, personnages sacrés, etc.). Elle a aussi recours à des références historiques dramatiques (événements, faits d'actualité, documents matériels percutants, etc.) qui la rend porteuse de messages spécifiques, souvent politiques ou écologiques. Enfin, à ces codes sémantiques s'ajoutent des codes syntaxiques variés qui concernent la composition et l'élaboration plastiques de l'œuvre : par exemple, le choix d'un style en peinture (abstrait, figuratif-impressionniste, scènes de genres, etc.) ou celui d'une discipline (peinture, sculpture, installation, etc.). Nous abordons ainsi un autre lieu de négociation de l'identité, celui de la perception des codes visuels, laquelle s'entend aussi bien dans le sens de la circulation des codes que de leur récupération.

Comme il a été dit plus haut, les œuvres d'art amérindiennes reconnues comme telles renvoient à des codes esthétiques aussi bien allochtones qu'autochtones. Ce sont des œuvres décodables en termes allochtones. Carol Podedworny souligne que la critique officielle a tendance à envisager ce phénomène sous l'éclairage d'un échange de codes, d'un syncrétisme qui prouverait bien que les Amérindiens sont capables de manipuler les codes allochtones pour créer des représentations esthétiques originales, tant du point de vue du contenu que de la forme. Cette critique paternaliste, dit Podedworny, insiste toujours sur une certaine tradition spirituelle qui demeurerait vivante et effective quoique formulée dans les termes de l'art occidental. Comme contre-argument, l'auteur attire l'attention sur un com-

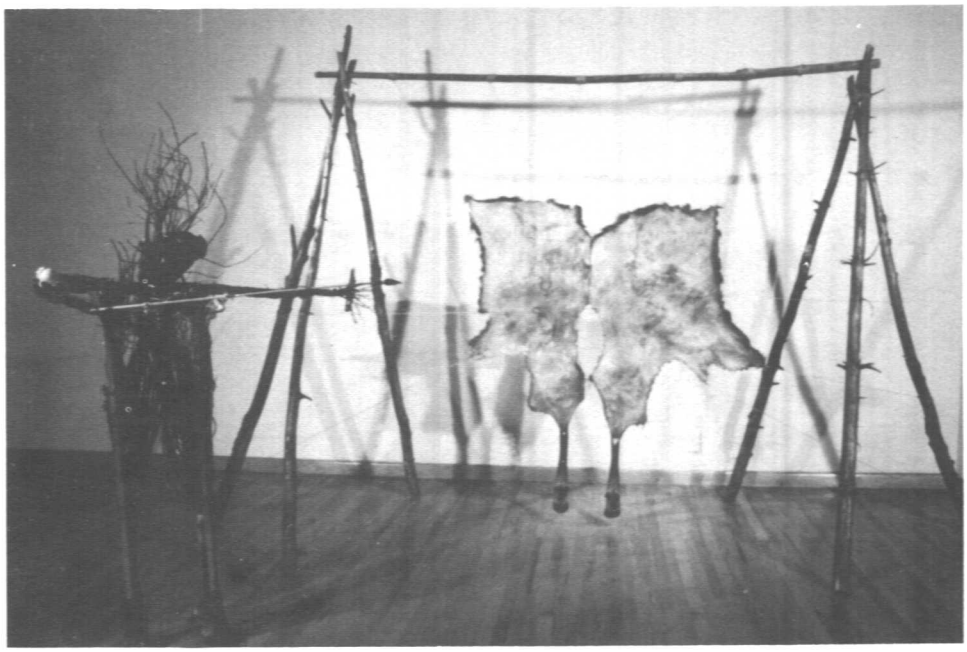
3. Considérons les manifestations autochtones organisées dans le cadre du 500e anniversaire de la *découverte* de l'Amérique et, plus spécialement, celles du 350e anniversaire de la ville de Montréal.

mentaire pertinent de Gerald McMaster qui interroge cette soi-disant syntaxe occidentale et se demande si l'abstraction ou le minimalisme, au lieu que d'être la propriété de l'histoire de l'art occidental, ne sont pas plutôt des emprunts à l'héritage culturel des autres sociétés (Podedworny 1991 :59).

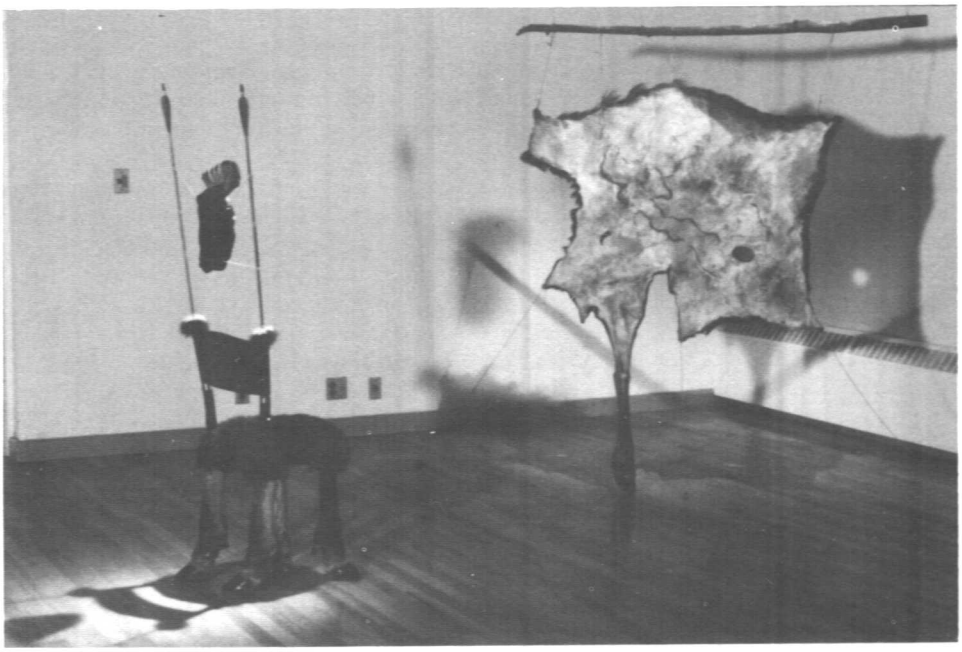
Par ailleurs, l'échange de codes est réciproque. Partout dans le monde, et notamment au Québec, plusieurs artistes non autochtones se prévalent du bagage culturel des autres peuples, en particulier des Amérindiens. La mode est à l'écologie et ce courant rejoint fortement la culture amérindienne. Il devient alors difficile de « classer » les œuvres ainsi réalisées, de lier leur contenu à l'appartenance sociale du producteur. Voilà justement comment l'art, manipulateur de symboles, a le pouvoir de construire des identités. Un certain milieu de l'art amérindien s'insurge cependant contre cette tendance à « l'appropriation des images et des expressions culturelles autochtones » (Todd 1990 : 29). Encore là, des conflits de perception sont en jeu. Pour les uns, il s'agit de multiculturalisme, d'échanges transculturels, de liberté d'expression artistique. La cinéaste et vidéaste Loretta Todd, métisse de l'Alberta, compare pour sa part cette pratique à l'appropriation des terres ancestrales et voudrait en faire une polémique juridique relevant du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle. Elle suggère même que l'artiste autochtone renonce à l'utilisation « d'images universelles » susceptibles de favoriser la poussée capitaliste. « Dépossédés de nos terres, nous sommes exploités au niveau de l'imagination, de notre territoire et pouvoir personnels, intérieurs » (*ibid.* : 33). D'après ces propos, il semblerait que les énoncés culturels contenus dans les œuvres amérindiennes seraient validés, mais pas uniquement au profit de leurs auteurs. L'art euro-américain, ouvrant ses portes à l'art aborigène, s'empresserait de puiser dans la sémantique de ce dernier des éléments que certains artistes allochtones intègrent à la structure syntaxique de leurs œuvres. Ironiquement, tout se passe comme si l'identité amérindienne avait perdu ses propriétaires : simultanément à une stratégie de validation de l'identité se serait mise en branle une stratégie d'appropriation de celle-ci par d'autres sujets.

Après s'être insurgés contre leur exclusion des territoires de l'Art, les créateurs se réclament maintenant de l'originalité culturelle de leur production artistique et du droit à la différence. Ils se défendent, à travers certains de leurs représentants, contre une interprétation superficielle de sa sémantique et en dénoncent l'appropriation illégitime et opportuniste. La position des tenants de l'« intégrité » ethnique semble illustrer la théorie de Roger Bastide à propos de la négritude, selon laquelle les sujets dominés prennent toujours « le contrepied des manipulateurs et des planificateurs » (Bastide 1971 : 222) : le refus d'intégrer une minorité, de la part de la classe dominante, entraîne chez la première un désir d'assimilation au sein de la communauté réfractaire. Inversement, l'ensemble minoritaire affirme d'autant plus sa marginalité qu'on lui ouvre la porte de l'intégration. Si les artistes autochtones ont déjà protesté, avec raison, contre la discrimination ethnique dont leurs œuvres étaient l'objet de la part des réseaux de l'Art, voici que certains d'entre eux se prévalent actuellement d'une certaine ségrégation, l'exigent même, alors que toutes les avenues de l'art leur semblent disponibles. Il y a ici comme un glissement de l'*ethnicité* à la *culture*. D'abord un refus de la discrimination ethnique, puis une revendication de la spécificité culturelle[4].

4. Il est intéressant de constater qu'à l'époque de la rédaction de notre mémoire de maîtrise, qui porte précisément sur la déconstruction du rapport art/ethnicité (Bouchard 1989), ce rapport était vivement dénoncé par le milieu de l'art amérindien. À peine quelque cinq ans plus tard, voilà que l'on travaille à renouer ce lien, l'ethnicité se diluant dans la culture.



Diane Robertson, sans titre, 1992, installation. Reproduit avec l'aimable autorisation de l'artiste.



Diane Robertson, *Assi(s)*, 1992, installation. Reproduit avec l'aimable autorisation de l'artiste.

Jusqu'à quel point le maintien de ce caractère distinctif peut-il servir le développement de l'art amérindien ? Cette question se pose à l'intérieur d'un débat très actuel[5] sur la résurgence des nationalismes, leur apport et leur viabilité sur le plan artistique, et sur la nécessité de leur légitimation internationale. La réflexion aboutit au constat de la préséance de l'économie sur l'idéologie, de l'efficacité des moyens de diffusion sur le contenu culturel, à moins que des tendances favorables n'avantagent, avec la caution des décideurs, certains particularismes locaux. Aussi bien, tout est affaire de marché du point de vue des consommateurs d'Art. Lorsque l'identité nationale se vend mal, il s'agit de déterminer ce qui dérange : l'affirmation culturelle ou quelque faiblesse dans l'affirmation professionnelle. Et si l'idendité nationale se vend bien, comment empêcher sa circulation et la récupération des images identitaires ? Il s'agit plutôt, pour les artistes amérindiens, d'en négocier le prix.

La question politique

Outre la présence de matériel ouvertement politique, les éléments renvoyant à la tradition culturelle amérindienne ont tendance, dans le climat actuel, à revêtir les œuvres d'un caractère politique. Non pas que l'art ait en soi des liens *nécessaires* avec la politique (Bouchard 1991), mais certaines revendications deviennent cependant, selon le contexte social et selon que l'on soit de telle allégeance ou de telle culture, indissociables de la pratique artistique. On peut se demander, cependant, si ces propositions politiques ne font pas partie d'une plus vaste stratégie, qui serait celle de l'affirmation d'une identité personnelle.

La quête d'identité serait avant tout un *combat individuel*, à la fois contre l'absence et l'emprise de l'Autre, au sens où l'entend Julia Kristeva : « Dans un monde où l'Autre s'est effondré, l'effort esthétique — descente dans les fondations de l'édifice symbolique — consiste à retracer les frontières fragiles de l'être parlant, au plus près de son aube, de cette "origine" sans fond qu'est le refoulement dit originel. Dans cette expérience tenue néanmoins par l'Autre, "sujet" et "objet" se repoussent, s'affrontent, s'effondrent et repartent, inséparables, contaminés, condamnés » (1980 : 25). L'artiste, ici, exerce son art comme une « affaire », il « rassoit son pouvoir narcissique en feignant d'exposer ses abîmes » (*ibid.* : 23). Tout individuel qu'il soit, ce combat est aussi une quête d'identité collective dans la mesure où, comme le dit Pierre Legendre, la représentation des origines s'effectue au moyen d'un certain bagage symbolique qui est celui de la culture. L'*image* de l'ethnicité ou de la culture légitime ainsi les propos et permet de parler « sous *l'égide de*, sous la protection de cette image » (Legendre 1992 : 81). C'est encore ce même système « des origines », de l'« authenticité » des origines, qui fait que l'individu « n'acquerra sa pleine positivité qu'en [...] se moulant entièrement dans son "identité culturelle" » (Camilleri 1988 : 17).

Les propositions d'identité personnelle, en art, se présentent comme des fragments de l'histoire individuelle appelés à constituer une sorte d'autobiographie. En ce sens, si la représentation des origines s'effectue au moyen de la culture, l'écriture intime et libératrice ne peut se faire en dehors de l'histoire collective, sans une histoire collective. À travers son identité collective, c'est d'abord une Histoire que propose le sujet, pour pouvoir ensuite se situer dans le texte, se citer à partir du texte. Il arrive que l'Histoire déjà existante ou disponible s'avère non représentative au point qu'on veuille la réécrire, comme l'a fait notamment Georges E. Sioui (1989). C'est aussi, précisément, ce que font les artistes autochtones. « L'autodétermination des Autochtones dépend en fait de l'art. Une nouvelle histoire de l'art amérindien doit voir le jour et avoir la possibilité de s'épanouir »

5. La revue *Etc.* en 1992, a alimenté ce débat en consacrant une partie des numéros 17 et 18 au dossier thématique « Exil et nationalité ».

(Young Man 1992a : 84). Cette réécriture ne peut être que subversive puisqu'elle se *propose* de renverser l'ordre des pouvoirs. Elle est donc éminemment politique. Elle est également indispensable puisqu'en investissant le sujet du pouvoir de parler « sous l'égide de », elle lui permet d'écrire son histoire personnelle. Dans cette perspective, le politique est inséparable de l'art.

L'examen de certains courants artistiques nous suggère que la construction de l'identité personnelle et professionnelle démarre d'abord comme une entreprise politique « subventionnée » par la communauté. L'art féministe (maintenant l'art des femmes) et l'art sénégalais, par exemple, dont les développements respectifs offrent bien des similitudes avec la problématique de l'art amérindien, fournissent des modèles utiles pour dessiner la trajectoire du politique dans telle pratique artistique. Notre hypothèse s'appuie, non pas sur des comparaisons ethnographiques[6], mais sur des analogies significatives dans la manipulation des énoncés identitaires : amérindianité, féminisme, négritude. Dans le paragraphe suivant, incidemment, lequel résume un momentum de l'art féministe, il suffit de remplacer « féministe » par « amérindianiste » et « femme » par « Amérindien » pour brosser un tableau fidèle à la réalité contemporaine.

Dans les années soixante-dix, l'art féministe devient un lieu privilégié d'expression pour les femmes et, inversement, la pratique artistique féminine s'alimente au propos féministe. On pourrait dire, à la limite, qu'il est bien vu pour une femme artiste d'être féministe dans sa pratique artistique. Le propos féministe se traduit dans les œuvres par l'usage de formes inusitées, par « une réappropriation et une revalorisation consciente des techniques, des rythmes de travail propres aux femmes » (Arbour 1982 : 10). Notamment, les femmes artistes délaissent la peinture ou en modifient le support par différentes interventions (introduction d'objets, etc.), favorisant le développement d'un phénomène nouveau au Québec. Elles font une large place à l'installation, à des mises en scène qui dénoncent, en les disposant autrement, divers éléments de la sphère domestique. En ce sens, « une dimension politique est en jeu, par la dénonciation du pouvoir oppresseur même » (*ibid.*). C'est à ces pratiques subversives que fait allusion Loretta Todd, lorsqu'elle explique que l'art féministe a remis en question l'équation entre radicalisme politique et radicalisme esthétique. Pour elle, les artistes femmes ont déplacé les lieux de transgression et de résistance que les théoriciens de l'art confinaient au modernisme. Comme les Amérindiens, elles ont politisé une nouvelle forme d'expression, en l'occurrence celle qu'elles ont elles-mêmes créée. Parallèlement, la cinéaste métisse prône le caractère profondément révolutionnaire et original de l'art amérindien, tant sur le plan culturel qu'esthétique. C'est une activité rebelle qui fonctionne avec un appareil formel inédit qui échappe aux analyses du discours dominant. Elle s'insurge contre les catégorisations de l'intelligentsia telles que « moderniste », « postmoderniste », « traditionnel », « contemporain », lesquelles sont impuissantes à traduire la nature et le projet de l'art autochtone (Todd 1992).

Joy Asham Fedorick nous parle de l'art non commercial : « Opposé à la société dominante [...] l'art alternatif m'a sollicitée et cajolée. Cette force politique [...] m'a tourmentée, m'a séduite et a fini par s'insinuer dans mon âme et combler mon besoin de solidarité ; elle a retrouvé le recoin secret dans mon cœur où je cherchais à oublier ma solitude et mon isolement, en tant qu'artiste facilement blessée qui ne sait comment souffrir [...] L'art non commercial avait contribué à former mes impressions du monde et avait

6. Au sens strict du terme, on peut dire de l'art sénégalais qu'il est aborigène. Mais nous ne croyons pas que le comparatisme ethnographique soit nécessairement approprié. En ce qui concerne l'analyse des œuvres pariétales, par exemple, Max Raphaël, Annette Laming-Emperaire et André Leroi-Gourhan ont déjà posé des réserves sérieuses quant à l'utilisation de cette méthodologie lorsqu'elle prétend rassembler puis comparer des représentations d'origines les plus diverses sous prétexte qu'elles sont « primitives » (cf. Leroi-Gourhan 1992).

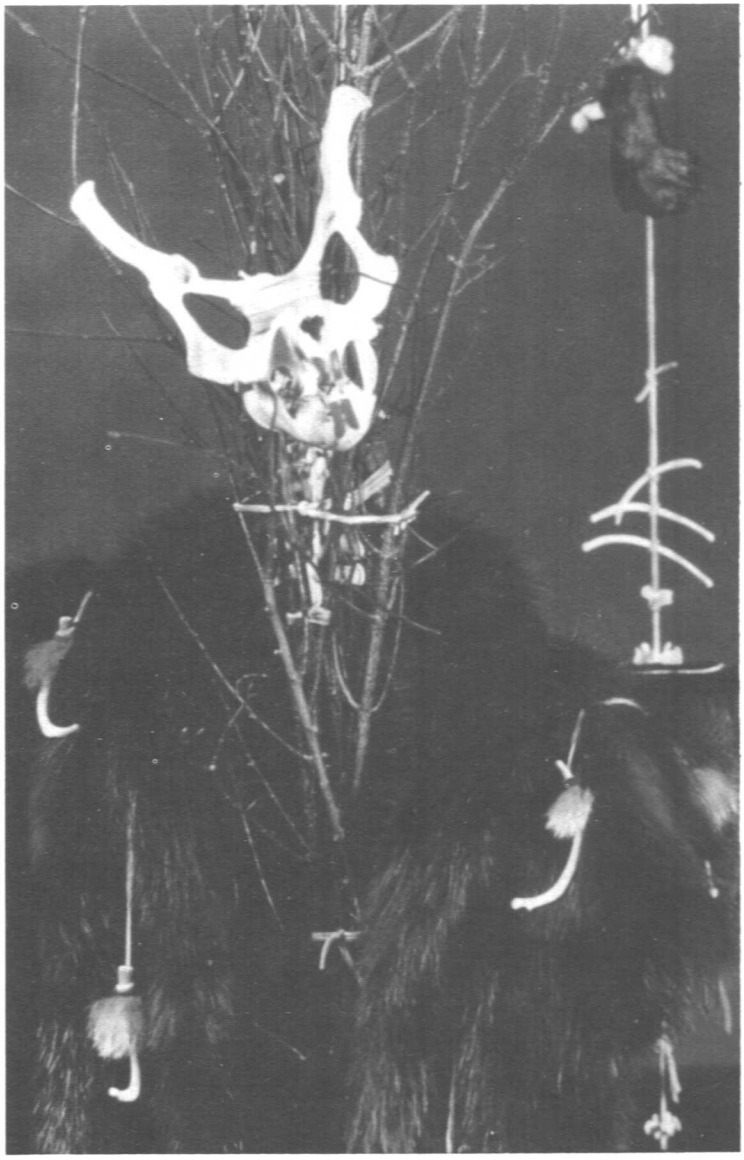
pénétré les grands déserts gelés et les Terres désolées de la non-communication en moi » (1990 : 23-25). Dans le même sens, une étude portant sur dix femmes artistes a permis de préciser ce rôle intégrateur de l'art dans leur vie *personnelle*. Selon cette étude, les femmes croient que l'art a « comme rôle premier de changer leur vie [...] [Il serait] plutôt un moyen d'affirmer leur existence, de se définir une identité [...] un lieu de fusion entre leur moi social et leur moi intime » (Lemerise, Arbour et Couture 1986 : 130). Ces artistes, comme les Amérindiens dans un passé récent, constatent que le plaisir et l'audace de transgresser la norme, nécessaires au geste créateur, ne leur sont pas acquis. La subordination tisse au contraire la trame de leur éducation. Ce respect de la règle hypothèque leur créativité sur tous les plans mais c'est précisément par l'apprentissage de la créativité, spécifiquement artistique, qu'elles aspirent à devenir « délinquantes », tels les Amérindiens, dans le système et le rôle qu'on leur impose. Par l'apprentissage de ce jeu de déconstruction des codes, elles et eux font l'apprentissage de nouveaux pouvoirs : déconstruction des stéréotypes et, dans un même élan, construction de leurs identités féminine, amérindienne et professionnelle (*ibid.* : 130-133).

Ce qui serait en cause, ici, ce serait davantage la stratégie de définition du sujet en tant que sujet que celle de la communauté à laquelle il appartient, cette dernière servant de caution politique à l'identité du sujet. Comme le remarque Pierre Legendre, c'est « *par des représentations construites*, autrement dit par des fictions, que l'humain entre dans la vie, en tant que sujet de la parole » (1992 : 85). Le sujet, pour reconnaître sa propre image, doit entrer en rapport, « par *un truchement institutionnel ayant pouvoir de le séparer*, avec une image fondatrice de sa propre image » (*ibid.*). C'est ici qu'intervient l'argument féministe ou culturel qui doit valider, rendre effective l'identité personnelle. Pour ce faire, les artistes femmes font appel à la communauté des arts et à la culture féministe dont elles s'inspirent. Les artistes amérindiens font appel à la communauté des arts et à la culture amérindienne dont ils s'inspirent. Ainsi, la revendication culturelle ou politique, dans le cas de l'art amérindien, ne serait pas une fin en soi, mais un moyen de reconquérir un territoire, un espace psychique personnel.

L'histoire de l'art sénégalais, des années cinquante à aujourd'hui, met en scène trois générations de peintres préoccupés aussi par des questions d'identité culturelle. La première génération, inspirée par le mouvement de la négritude, puise ses thèmes dans la mythologie, les légendes, la vie quotidienne traditionnelle, l'animisme ou les religions dites révélées, de la même manière que les artistes amérindiens, actuellement, réécrivent leur histoire en adoptant la perspective autochtone. La deuxième génération, de la fin des années soixante jusqu'au milieu des années soixante-dix, tente de modifier l'expression picturale en s'orientant, notamment, vers l'abstraction pure. Enfin, vers la fin des années soixante-dix, s'instaure un troisième courant marqué par la contestation et la provocation. Ce dernier « se veut critique par rapport à la négritude » qu'il désire nuancer par les apports de la culture ocidentale, judéo-chrétienne et arabe-musulmane. Reconnaissant que « l'identité d'un peuple ne peut se nourrir uniquement de traditions », ce mouvement veut contribuer, au-delà des différences culturelles, « à l'édification de la civilisation de l'universel »[7]. La peinture sénégalaise aurait donc libéré le thème de la négritude pour réfléchir sur ses codes picturaux et s'ouvrir ensuite à d'autres perspectives. De même, certaines pratiques féminines s'inscrivent aujourd'hui à l'intérieur du plus vaste discours écologiste[8]. Féminisme et négritude

7. Ismaëla Manga, « L'art sénégalais des années 60 à nos jours », texte de la conférence prononcée lors du Symposium de la jeune peinture au Canada, Baie-Saint-Paul, août 1988.
8. Serge Fisette documente cette question dans un article sur Francine Larivée, auteure de la désormais classique *Chambre nuptiale* réalisée en 1976. Cette artiste féministe, maintenant affranchie d'une « *condition féminine* aliénée », se tourne vers l'écologie « passant, pour ainsi dire, de l'espace privé à l'espace social » (S. Fisette, « Le jardin fragmenté », Espace, 19 : 50-52).

sont des « représentations construites » qui permettent à l'individu d'entrer en scène « en tant que sujet de la parole ». Tout se passe comme si, dans un premier temps, l'identification à un groupe social spécifique était nécessaire à la construction de l'identité personnelle de l'artiste, la construction de l'identité professionnelle exigeant par la suite un recul ou une rupture avec ce groupe originel trop homogène.



Diane Robertson, *Amishki*, (détail), 1991, installation. Reproduit avec l'aimable autorisation de l'artiste.

L'espace de production d'une œuvre est toujours tributaire de son espace de réception et ces deux *moments* circonscrivent le champ d'action où se négocient les propositions identitaires. C'est en fonction de cette dynamique particulière de transferts de pouvoirs, et parce qu'ils l'illustrent bien, que les exemples précédents ont été retenus. Jusqu'où peut-on pousser la coïncidence ? Cela reste à négocier. Il faut dire que le milieu de l'art amérindien (artistes et autres intervenants du réseau), qui a tendance à s'arroger l'interprétation de la démarche autochtone, se méfie de toute comparaison avec l'art allochtone, voire avec les autres arts aborigènes (Young Man 1992b : 35). Au demeurant, c'est la position très cohérente d'un groupe social qui revendique la spécificité de son identité et réclame certains pouvoirs d'exclusivité en matière de gérance.

Conclusion

La perception, puis le jugement du public et, en définitive, celui de l'histoire, déterminent le statut du produit d'art et cautionne ou non les diverses propositions d'identité qu'il contient (personnelle, professionnelle, sociale, culturelle). Ces énoncés identitaires peuvent passer inaperçus, produire un effet limité, recevoir un accueil favorable ou susciter la controverse, voire le scandale. Rappelons que ces messages, avant tout esthétiques, peuvent se prêter à d'autres lectures qui interféreront dans l'interprétation du public. Ce fait revêt une importance particulière dans notre perception de l'art amérindien, dont les manifestations nous renvoient souvent au producteur de l'objet, ou plutôt, à l'amérindianité du producteur. Le débat se trouve alors engagé entre deux cultures. Et ce débat se situe dans un espace bien réel que l'œuvre d'art représente et alimente tout à la fois : cycle de l'art nourrissant le quotidien qui le nourrit à son tour, où l'élaboration et la perception des identités se fondent l'une dans l'autre.

Les discours savants sur l'art amérindien, en ce sens, font partie des négociations que suscitent les affirmations identitaires. Ces discours, que l'on veut objectifs, constituent la *perception réfléchie* que les intellectuels autochtones ou allochtones ont des œuvres amérindiennes. D'un autre côté, les artistes peuvent reprendre à leur compte, contester ou nuancer ces commentaires qui viennent valider ou confronter leur pratique artistique.

« Le pouvoir désormais est au discours lui-même, ou plutôt à l'acte de jugement exprimé par la parole et, de manière moins orthodoxe et beaucoup plus implicite, par tous les signes (poésie, peinture, musique, sculpture) qui en dépendent » (Kristeva 1980 : 154). En interpellant la culture dans leurs œuvres, les artistes amérindiens se donnent le pouvoir de définir leur identité personnelle et professionnelle en redessinant leur histoire. Ils *marquent* de la sorte, néanmoins, des propositions qui seront interprétées par différents publics et soumises aux manipulations de divers intervenants. Actuellement, il semblerait que ces propositions soient comme un ballon lancé dans la mêlée et que chacun veut faire rebondir à son tour, dans une succession de jeux de pouvoirs.

Références

AMES M. M.
1987 « Libérer les Amérindiens de leur destin ethnologique. L'apparition du point de vue des Amérindiens dans les expositions à leur sujet ». *Muse*, été : 20-25.

ARBOUR R.-M.
1982 « Art et Féminisme » : 3-13, in *Art et Féminisme*. Québec : Gouvernement du Québec, Ministère des Affaires culturelles.

ASHAM FEDORICK J.
1989-1990« L'Équité : quelques réflexes viscéraux », *Parallélogramme*, 15, 3 : 20-30.

BASTIDE R.
1991 *Anthropologie appliquée*. Paris : Payot.

BOUCHARD J.
1989 *Les manifestations de l'ethnicité dans l'art amérindien contemporain*. Thèse de maîtrise en anthropologie, Université Laval, Québec.
1991 « L'art et la politique : question d'afficher ses couleurs. Le cas de l'art amérindien contemporain », *Recherches amérindiennes au Québec*, XXI, 3 : 3-10.

CAMILLERI C.
1988 « La culture, d'hier à demain », *Anthropologie et Sociétés*, 12,1 : 13-27.

KRISTEVA J.
1980 *Pouvoirs de l'horreur*. Paris : Éditions du Seuil.

LEGENDRE P.
1992 « L'image de ce qui ne peut être vu », *Anthropologie et Sociétés*, 16-1 : 81-90.

LEROI-GOURHAN A.
1992 *L'art pariétal. Langage de la préhistoire*. Grenoble : Jérôme Millon.

LEMERISE S., R.-M. Arbour et F. Couture
1986 « La production et la diffusion artistiques des femmes au Québec, 1975-1980 » : 128-145, in H. Dagenais (dir.), *Approche et méthodes de la recherche féministe*. Québec : Université Laval, GREMF.

PODEDWORNY C.
1991 « Robert Houle : Indians from A to Z », *Fuse*, 15 : 59.

SIOUI G. E.
1989 *Pour une autohistoire amérindienne. Essai sur les fondements d'une morale sociale*. Québec : Les Presses de l'Université Laval.

TODD L.
1990 « L'appropriation », *Parallélogramme*, 16,1 : 24-33.
1992 « Qu'est-ce qu'ils veulent de plus ? » : 71-79, in G. McMaster et L.-A. Martin (dir.), *Indigena*. Hull : Musée canadien des civilisations.

YOUNG MAN A.
1992a « La métaphysique de l'art des Amérindiens du Nord » : 81-99, in G. McMaster et L.-A. Martin (dir.), *Indigena*. Hull : Musée canadien des civilisations.
1992b « Survol historique et perception de la culture et de l'art amérindien. Le rôle du conservateur amérindien. Une courte histoire vraie » : 33-37, in *Nouveaux Territoires — 350/500 ans après*. Montréal : Vision planétaire, Ministère des Affaires culturelles du Québec, Ville de Montréal.

Jacqueline Bouchard
685, rue Racine
Québec
Canada G1R 2X9