



HAL
open science

Controverses autour de la patrimonialisation de l'art aborigène des performances d'artistes urbains comme réponse

Géraldine Le Roux

► **To cite this version:**

Géraldine Le Roux. Controverses autour de la patrimonialisation de l'art aborigène des performances d'artistes urbains comme réponse. Hermès, La Revue - Cognition, communication, politique, 2013, 65, pp.179-184. hal-01197081

HAL Id: hal-01197081

<https://hal.univ-brest.fr/hal-01197081>

Submitted on 23 Oct 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Géraldine Le Roux

Université François Rabelais

Controverses autour de la patrimonialisation de l'art aborigène. Des performances d'artistes urbains comme réponse

« Ce qui était avant un vide physique est aujourd'hui devenu un vide intellectuel, réduisant la vie en Australie à une série de points d'exclamation ponctuée par un silence assourdissant et un constant déni des tensions raciales. » (Foley, 2006)

Les peintures à points réalisées à l'acrylique par les artistes aborigènes du désert central australien sont aujourd'hui célèbres à travers le monde, résultat d'un processus complexe de commercialisation et de patrimonialisation de la culture aborigène mené depuis près de quarante ans par divers organismes d'État, d'acteurs indépendants, d'artistes et de leaders politiques aborigènes et non-aborigènes. En 2012-2013, le musée du Quai Branly accueillit plusieurs centaines d'œuvres, principalement des panneaux agglomérés peints entre 1971 et 1972, une rétrospective montée par l'Art Gallery of Victoria et le

Victoria Museum à Melbourne pour célébrer les quarante ans de Papunya Tula (Ryan & Batty, 2012). La coopérative artistique Papunya Tula fut fondée par des initiés aborigènes et le professeur d'école Geoffrey Bardon, qui était alors en poste dans cette ancienne réserve, pour offrir aux artistes une structure qui diffuserait nationalement leurs œuvres et structurerait leur pratique commerciale. Soutenue par le gouvernement travailliste en faveur d'une certaine autodétermination aborigène, la coopérative devint un modèle de développement, encourageant d'autres communautés du Territoire du nord à se doter

de structures similaires, coopérative artistique ou centre des arts et de la culture (Morphy et Wright, 1999). En 1982, James Mollison, directeur de la National Gallery of Australia de Canberra, définit les peintures de Papunya comme « l'art abstrait le plus abouti jamais créé dans ce pays » (Mollison, 1984) et le succès des artistes aborigènes comme l'une des plus importantes réussites de l'Australie. À la même période, la Biennale de Sydney intégra des artistes aborigènes à sa sélection et passa commande à David Malangi Daymirringu d'une série de sept peintures sur écorce qui fut par la suite présentée à la Biennale de São Paulo puis acquise par l'Art Gallery of New South Wales à Sydney. Mais en définissant ces œuvres comme des peintures abstraites, en valorisant seulement leur esthétique pour mieux les intégrer à l'histoire de l'art occidental, les acteurs qui participèrent de ce processus de patrimonialisation occultèrent les valeurs culturelles et politiques que les artistes cherchaient à véhiculer. Des anthropologues, notamment Howard Morphy (1991 ; 2008) pour la terre d'Arnhem et Fred Myers (1991 ; 2002) pour le désert, ont depuis montré que l'art contemporain fut d'abord utilisé par les initiés pour répondre aux contingences induites par l'histoire coloniale et établir une relation entre Aborigènes et non-Aborigènes. En utilisant ces nouvelles techniques, les initiés espéraient amener les non-Aborigènes à comprendre leur culture et les droits et devoirs qu'elle induit sur la terre (Langton, 2003 ; Glowczewski, 2004 ; De Lary Healy, 2010). Mais les marchands d'art et les acteurs de l'industrie touristique, et les premiers conservateurs de musée, valorisèrent le thème du temps de la création mythique, le *Dreamtime*, au détriment des revendications politiques. Ces marchands de rêve firent de l'art aborigène une expression du passé, une source d'exotisme, la différence que l'Australie avait à offrir au reste du monde.

Aujourd'hui, l'expression d'art aborigène recouvre une très grande diversité de styles, de techniques et d'iconographies particulièrement bien mise en valeur par les institutions culturelles australiennes. Paradoxalement,

cette politique de valorisation est utilisée dans certains discours populaires comme justificatif pour nier la discrimination que subissent aujourd'hui les Aborigènes, un processus qui rappelle les débats engagés autour de l'ouverture du Musée national d'Australie à Canberra et des « guerres de l'histoire » (Brown, 2011). Pour certains artistes aborigènes installés en ville et formés à l'université, le style abstrait des œuvres réalisées par les artistes des régions du nord de l'Australie et le mode de vie de ces créateurs, résidant dans des communautés isolées et maîtrisant peu la langue anglaise, contribuent à faciliter cette appropriation. Fort de cette réflexion, des artistes ont mis en place des stratégies pour tenter de contrôler la représentation de leurs propres œuvres et engager des débats autour du processus de patrimonialisation de la culture aborigène. Partant de la définition de Richard Bell qui se présente « probablement plus comme un activiste qu'un artiste » (Guivarra, 2004), utilisant l'art pour « communiquer un point de vue » (Maza, 2004), on peut examiner la posture que deux artistes citoyens ont adoptée lors d'une commande publique et d'un concours d'art.

En 2002, l'artiste badjala Fiona Foley, originaire de l'île Frazer, docteur en arts plastiques et artiste reconnue en Australie et à l'étranger, fut choisie avec quatorze autres artistes pour réaliser une installation d'art sur l'esplanade de la Cour des Magistrats à Brisbane. Intitulée *Witnessing to Silence* (Témoignage au silence), son installation en bronze est composée d'un cercle de lys sculptés et de noms de lieux gravés au sol. Artiste expérimentée, Fiona Foley décrit dans l'ouvrage qu'elle a dirigé, *The Art of Politics* (2006), la façon et les raisons pour lesquelles elle a sciemment omis d'expliquer au comité décisionnel que son œuvre représentait non seulement des paysages sauvages de son pays mais rendait hommage aux victimes de quatre-vingt-quatorze massacres perpétrés au XIX^e siècle dans le Queensland. Connaissant bien le fonctionnement des politiques culturelles australiennes, elle décida de réaliser dans un premier temps son installation puis de

révéler les différentes lectures de son œuvre lors d'une interview accordée au quotidien *The Australian* (Cotic, 2006). Sa stratégie consistait à protéger son œuvre d'une éventuelle censure et à établir de nouvelles modalités de rencontre: les lys et les noms de la Cour des Magistrats agissent comme des témoins silencieux du continuel déni des droits aborigènes et en même temps attendent un changement fondamental. Mais le silence et l'absence de débat qui suivirent l'explication de l'artiste dans la presse écrite n'ont fait que renforcer le ressentiment des artistes. L'un d'entre eux (Le Roux, 2010a) commenta la situation: «Ils restent muets. Seul le silence te répond... [...] Il y a tellement de silence que ça nous a rendus sourds.» Face au récurrent refus de la société australienne d'entendre les propos des Aborigènes, notamment ceux formulés autour des violences coloniales et de leurs répercussions dans le présent, des artistes comme Fiona Foley, Jenny Fraser ou Richard Bell, membres du collectif proppaNOW (Le Roux, 2010b), ont cherché à établir à travers leur art un face à face où l'Autre n'est plus invisible ni muet.

En 2003, le premier prix du National Aboriginal and Torres Strait Islander Art Award (NATSIAA), le plus grand concours d'art aborigène qui fut fondé en 1984, est décerné à Richard Bell pour son œuvre *Scientia E Metaphysica (Bell's Theorem)*. Au centre de la composition, quadrillée de larges bandes de couleurs vives et marquées de projections de peinture, figure l'expression «Aboriginal Art. It's A White Thing», que l'on peut traduire par «L'art aborigène. C'est un produit de Blancs», une formule expliquée par l'artiste dans un texte d'une dizaine de pages intitulé le «Théorème de Bell» (2002). J'ai analysé ailleurs (Le Roux, 2012a) les arguments qu'il développe pour montrer qu'il n'y a pas d'industrie artistique aborigène, seulement une industrie tenue par des non-Aborigènes qui tendent, pour des raisons économiques, à établir une différence entre les artistes des villes et ceux des communautés isolées qu'ils définissent comme les plus «traditionnels», «authentiques» et donc les plus intéressants à collecter.

Plusieurs rapporteurs indépendants ou engagés dans des commissions sénatoriales ont révélé l'écart récurrent entre la valeur du marché de l'art aborigène, estimée à plus de 300 millions de dollars australiens par an et le revenu moyen des artistes, inférieur à 10 000 dollars (Myer, 2002; Altman, 2005). On peut analyser d'ailleurs l'attitude que Richard Bell adopta lors du concours, véritable performance artistique dont l'objectif était d'amener le public à repenser son œuvre au regard d'une expérience et d'un ressenti collectif.

Pendant les deux jours du NATSIAA, le sujet principal des conversations fut la performance de Richard Bell car pour la remise des prix, il s'était vêtu d'un tee-shirt sur lequel était écrit «les filles blanches ne savent pas baiser» (*White girls can't hump*). Bien que beaucoup estimaient que l'expression «Aboriginal Art. It's A White Thing» inscrite sur la peinture résumait avec pertinence l'état du marché de l'art et confrontait directement les politiques à leur responsabilité pour légiférer le monde de l'art, nombreux étaient ceux qui considéraient le tee-shirt comme irrespectueux à l'égard des femmes. C'est parce que cet événement relève à la fois d'une situation d'énonciation – révéler le dysfonctionnement de l'industrie artistique – et d'un espace dans lequel les mots font quelque chose aux gens, que l'on parle de sa pratique comme d'une performance. Dans «When is Aboriginal Aboriginal Too Much? (Not a Hump but a Historical Speed Bump)», l'anthropologue italienne Franca Tamisari (2004) introduit une réflexion sur ce qu'elle nommera plus tard des «tactiques performatives» (2007), soit des positions développées par les artistes aborigènes pour lutter contre les frontières définies et imposées par l'industrie artistique. Partant de l'exemple de Gary Lee, un artiste larrakia originaire de la région de Darwin et dont les photographies prises dans les rues de Bombay ne furent pas sélectionnées pour le NATSIAA en 2003 – la rumeur suggérant que c'était parce qu'elles ne représentaient pas un sujet aborigène – elle explique pourquoi la peinture de Richard Bell fut acceptée: «L'œuvre

critique l'institution, qui est vue comme promouvant et célébrant l'art aborigène; elle le fait en effet, mais, au sein des paramètres non-dits qui définissent ce qu'est l'"aboriginalité" ou ce que les Aborigènes – les artistes ou les individus ordinaires – peuvent dire ou ne pas dire, pas plus, pas moins. "L'art aborigène. C'est un produit blanc" est une attaque, mais celle-ci tombe dans l'acceptation de l'attendu.»

Appliquant à l'analyse de l'expérience esthétique une approche phénoménologique, Franca Tamisari s'attache à montrer que le travail de Richard Bell crée un espace empathique et génère des modalités de co-présence, qu'elle traduit par l'expression d'un « art de la rencontre » (*art of encounter*). À la lecture des articles et des commentaires du public, il ressort que les mots du tee-shirt ont plus choqué que ne l'a fait l'expression « Aboriginal Art. It's A White Thing ». Si cette seconde expression tient du truisme pour l'industrie artistique, la première les a obligés à reconsidérer les limites du convenable et du dicible. Avec cette performance, Richard Bell a utilisé le musée comme lieu de détournement, pour faire participer la foule et la faire contester. Le mot contestation définit, selon le Larousse, un « refus global et systématique des institutions, de la société, de l'idéologie dominante ». Dans son analyse étymologique du mot, la sociologue Kellenberger (2000) précise que le préfixe « con », qui en latin signifie « ensemble », associé au verbe « tester » donne l'expression tester ensemble. Cette signification transparaît également en faisant un détour par la langue anglaise où *contest* veut non seulement dire dispute, mais aussi compétition, mot dont l'origine latine – *cumpetere* – signifie chercher ensemble. Richard Bell met les spectateurs dans une position de sujet et les oblige à vivre une expérience de racisme et d'exclusion fondée sur une condition sociale à partir de laquelle ils peuvent ensuite développer une réflexion sur la discrimination que connaît le peuple aborigène. Au regard des nombreuses discussions autour de cette œuvre, Richard Bell a brisé, le temps d'un événement, le silence

politiquement correct qui entoure si souvent la réception des arts aborigènes, forçant le public à considérer la réalité sociale derrière la beauté plastique des œuvres. Il a utilisé l'art comme un outil pour créer un régime de visibilité afin de faire entendre les revendications du peuple aborigène et puisé dans un réservoir de formes et d'effets incisifs, ironiques et subversifs pour faire passer un état d'expérience et une volonté d'action.

Lors d'un colloque inaugurant l'exposition « Utopia. The genius of Emily Kame Kngwarreye », rétrospective itinérante consacrée à la célèbre peintre anmatyerre, le critique d'art aborigène Djon Mundine présenta deux photographies, une comparaison intéressante pour cerner les limites de la patrimonialisation de l'art. La première, prise à Tokyo, montrait des artistes anmatyerre réalisant une cérémonie de purification du lieu et des visiteurs. Elle révèle une foule enthousiaste, tandis que la seconde photographie prise pendant la même cérémonie en Australie montrait des visiteurs bien moins nombreux et, surtout, encadrés par des agents de police. Mundine nous raconta que les policiers australiens dispersèrent les visiteurs car ils considéraient que la cérémonie perturbait l'ordre public. Cette pratique muséale fait écho à une critique adressée au musée du Quai Branly par l'auteure et ancienne ministre de la Culture et du Tourisme du Mali Aminata Traoré (2006), qui accusait le musée d'être construit sur le paradoxe suivant : « [n]os œuvres ont droit de cité là où nous sommes, dans l'ensemble, interdits de séjour ». Les œuvres aborigènes sont mises à l'honneur dans les lieux publics australiens et utilisés dans les relations diplomatiques internationales mais la voix des populations autochtones reste, souvent, occultée. Dans le cadre de la commande publique d'art aborigène au musée du Quai Branly, alors que l'ambassadeur Penelope Wensley écrivait dans le catalogue que l'art aborigène était le « véritable symbole de l'Australie » et le Premier ministre John Howard qu'il était un « moyen de renforcer les liens commerciaux et

culturels» (2006), aucun des cartels des huit œuvres réalisées sur la façade et les plafonds du bâtiment administratif ne reproduit le message que les artistes souhaitaient véhiculer (Morvan, 2010; Le Roux, 2010a; Price, 2007). C'est pour contrer un tel processus d'appropriation que Richard

Bell et Fiona Foley, tous deux membres fondateurs du collectif proppaNOW, ont développé, chacun à leur manière, une performance autour de leur création plastique, pensant en amont les conditions de leur participation au monde de l'art.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ALTMAN, J., *Brokering Aboriginal Art: a Critical Perspective on Marketing, Institutions and the State*, Geelong, Deakin University, 2005. En ligne sur: <caepn.anu.edu.au/sites/default/files/Publications/topical/Altman_Myer_2005.pdf>, consulté le 18/01/2013.

BELL, R., «Bell's Theorem: Aboriginal Art. It's a White Thing!», 2002. En ligne sur: <www.kooriweb.org/foley/great/art/bell.html>, consulté le 11/12/2012.

BENJAMIN, R. et alii, *Icons of the Desert: Early Aboriginal Paintings from Papunya*, catalogue d'exposition, Ithaca, Herbert F. Johnson Museum of Art, Cornell University, 2009.

BROWN, P., «Les musées du Pacifique: un autre regard sur le monde», *Hermès*, n° 61, 2011, p. 144-147.

COSIC, M., «Funding Solutions for Ethical Problems», *The Australian*, 28 avril 2006.

DE LARGY HEALY, J., «Karel Kupka et les maîtres-peintres de la Terre d'Arnhem: la biographie d'une collection d'art aborigène», *Gradhiva*, n° 12, 2010, p. 198-217.

FOLEY, F., «Testimonianza al silenzio», in TAMISARI, F. et DI BLASIO, F. (dir.), *La sfida dell'arte indigena australiana: tradizione, innovazione e contemporaneità*, Milan, Jaca Book, 2007, p. 211-216.

FOLEY, F. (dir.), *The Art of Politics/The Politics of Art: The Place of Indigenous Contemporary Art*, Southport, Keeria Press, 2006.

GLOWCZEWSKI, B., *Rêves en colère: alliances aborigènes dans le Nord-Ouest australien*, Paris, Plon, coll. «Terre humaine», 2004.

GUIVARRA, N., «A Profile of Artist, Richard Bell», 2004. En ligne sur: <www.kooriweb.org/foley/great/art/article6.html>, consulté le 11/12/2012.

KELLENBERGER, S., «Pratiques artistiques et formes de l'engagement politique en milieu urbain», in BERNIÉ-BOISSARD, C.,

Espaces de la culture, politiques de l'art, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 61-87.

LANGTON, M., «Aboriginal Art and Film: the Politics of Representation», in GROSSMAN, M. (dir.), *Blacklines. Contemporary Critical Writing by Indigenous Australians*, Carlton, Melbourne University Press, 2003, p. 89-106.

LE ROUX, G., *Création, réception et circulation internationale des arts aborigènes contemporains: ethnographie impliquée et multi-située avec des artistes de la côte est de l'Australie*, Paris/Brisbane, EHESS/University of Queensland, thèse de doctorat, 2010a.

LE ROUX, G., «Des visions "alternatives" dans l'art contemporain du Pacifique», in LE ROUX, G., *Grand Nord, Grand Sud: artistes inuit et aborigènes*, Palantines, 2010b, p. 160-163.

LE ROUX, G., «Pratiques et protocoles éthiques du marché de l'art aborigène», in PESSINA DASSONVILLE, S. (dir.), *Le Statut des peuples autochtones: à la croisée des savoirs*, Paris, Karthala, coll. «Cahiers d'anthropologie du droit», 2012a, p. 349-363.

LE ROUX, G., «Regards d'artistes sur les processus de patrimonialisation et de commercialisation de la culture aborigène», *Journal de la société des Océanistes*, n° 134, 2012b, p. 85-94.

MAZA, R., «Richard Bell, The Man», transcription de l'émission *Message Stick*, n° 30, 2004. En ligne sur: <www.kooriweb.org/bell/man.html>, consulté le 11/12/2012.

MOLLISON, J., «Aboriginal Art», *The Australian*, 1984.

MORPHY, F. et WRIGHT, F. (dir.), *The Art and Craft Centre Story: a Survey of Thirty-Nine Aboriginal Community Art and Craft Centres in Remote Australia*, vol. 1, Canberra, ATSIC, 1999.

MORPHY, H., *Becoming Art: Exploring Cross-Cultural Categories*, Sydney, University of New South Wales, 2008.

MORPHY, H., *Ancestral Connections: Art and an Aboriginal System of Knowledge*, Chicago, University of Chicago Press, 1991.

MORVAN, A., «La trace chantée dans la peinture kija du Kimberley Oriental», *Cahiers de littérature orale* (CLO), n° 67-68, 2010, p. 95-119.

MUNDINE, D., «Invisible Man in Osaka», *Minpaku Anthropology Newsletter*, n° 25, décembre 2007, p. 24-26.

MYER, R., *Report of the Contemporary Visual Arts and Craft Inquiry*, Canberra, Commonwealth Dept. Of Communications, Information Technology and the Arts, 2002.

MYERS, F. R., *Painting Culture: The Making of an Aboriginal High Art*, Durham, Duke University Press, 2002.

MYERS, F. R., *Pintupi Country, Pintupi Self: Sentiment, Place and Politics among Western Desert Aborigines*, Berkeley, University of California Press, 1991.

PERKINS, H. et CROFT, B., «Un cadeau au monde entier», in TRIGUBOFF, E., *Australian Indigenous Art Commission. Commande publique d'art aborigène au musée du quai Branly*, Sydney, Art & Australia, 2006, p. 18-21.

PRICE, S., *Paris Primitive: Jacques Chirac's Museum on the Quai Branly*, Chicago, University of Chicago Press, 2007.

RYAN, J. et BATTY, P. (dir.), *Aux sources de la peinture aborigène: Australie-Tjukurrjtjanu*, catalogue d'exposition, Paris, Musée du Quai Branly / Somogy, 2012.

TAMISARI, F., «When is Aboriginal Aboriginal Too Much (or not enough)? Not a Hump but a Historical Speed Bump», *Hecate*, vol. 30, n° 1, 2004, p. 96-99.

TAMISARI, F., «L'art de la rencontre: audace, drame et subterfuge des tactiques performatives», in LE ROUX, G. et STRIVAY, L., *La Revanche des genres: art contemporain australien*, Gentilly, Aïnu Productions, 2007, p. 38-53.

TAMISARI, F., «Quiet Waters that Abrade The Bridges: New Forms of Visibility in Fiona Foley's Art», in FOLEY, F., *Fiona Foley: Forbidden*, Sydney, Museum of Contemporary Art, 2009, p. 6-13.

TRAORÉ, A., «Quai-Branly, musée des oubliés», *Libération*, 20 juil. 2006. En ligne sur: <www.liberation.fr/opinions/rebonds/194359.FR.php>, consulté le 12/12/2012.

TRIGUBOFF, E., *Australian Indigenous Art Commission. Commande publique d'art aborigène au musée du quai Branly*, Sydney, Art & Australia, 2006.