Document généré le 7 juil. 2025 22:27

Vie des arts

Vie des arts

Y a-t-il encore un art autochtone?

John K. Grande

Volume 38, numéro 150, printemps 1993

URI : https://id.erudit.org/iderudit/53608ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (imprimé)
1923-3183 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Grande, J. K. (1993). Y a-t-il encore un art autochtone? *Vie des arts*, *38*(150), 12–19.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1993

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Y A-T-IL ENCORE UN ART AUTOCHTONE ?

John K. Grande

Alors que quelques-uns des meilleurs artistes occidentaux préfèrent promouvoir leurs œuvres hors du circuit traditionnel des musées et des galeries, les artistes autochtones de la nouvelle génération poursuivent une démarche inverse, résolument à contre-courant, en s'intégrant à des institutions qui n'ont jamais, ni historiquement ni idéologiquement, reconnu leur mode d'expression esthétique en tant que tel.

Lawrence Paul Yuxweluptun, *Red Man Watching White Man, Trying to Fix Hole in Sky*, 1990, Acrylique sur toile, 142,24 x 226,06 cm.

DE L'ART AUTOCHTONE ET DU SURRÉALISME

Dans **Indigena**, Lawrence Paul Yuxweluptun présentait *Red Man Watching White Man trying to Fix Hole in Sky* (1990), une oeuvre quasi surréaliste où d'irréelles couleurs lumineuses et fluorescentes et des motifs stylisés inspirés de l'art de la côte Salish étaient enchâssés dans le décor factice et montagneux d'un paysage tridimensionnel. La caricature du squelette d'un indigène faisait face à un premier plan vide.

A droite du tableau, deux hommes, vêtus de vestes blanches de laboratoire, émergeaient de la terre et se tenaient précairement sur une construction mécanique, en tentant de boucher un trou dans le ciel à l'aide d'un morceau de couleur bleue. Comme s'ils avaient été à la solde de Dieu, ces scientifiques à l'allure grotesque semblaient symboliser pour l'artiste les syndromes d'une société rationnelle et technocrate dont les efforts calculés pour résoudre certains problèmes entraînaient, inévitablement, une série d'autres problèmes.

UNE PRATIQUE S'INSPIRANT DE L'INSTALLATION

Dans l'exposition **Columbus Boat**, de Carl Beam, qui se tenait au Power Plant de Toronto, une profusion de peintures multimédia entourait une réplique de la Santa Maria. En dehors de tout contexte naturel chronologique (historique), séquentiel (linéaire) ou organisationnel (formaliste), des images d'événements dramatiques historiques (Hiroshima, des prisonniers vietcong abattus) côtoyaient des personnages (Albert Einstein, le chef Sitting Bull, Abe Lincoln, Martin Luther King) des documents (les études de mouvements photographiques et quasi scientifiques de Muybridge), ainsi que des reproductions de peintures religieuses (une scène de crucifixion par Andrea Montegna), des portraits de famille et autres éléments incongrus (des tortues des îles Galapagos, des abeilles, des compteurs électriques, des parcomètres, des feux de signalisation et des confettis découpés dans des billets de 50 dollars). Ces images, reproduites sur toile par photo-émulsion, se transformaient en anachronismes interchangeables, en particules d'information dont la sélection et la juxtaposition aveugle nivelaient, dégonflaient et dissipaient nos stéréotypes d'imagerie médiatisée.

S'inspirant directement des constructions *flat-bed* des années 1950 de Robert Raushchenberg, de notes autobiographiques et de curieuses références numérologiques et alphabétiques qui n'étaient pas sans rappeler les oeuvres de Cy Twombly, le sens visuel de ces images se dissolvait devant nos yeux pour devenir une histoire parmi d'autres, ouverte à une multiplicité de sens et d'interprétations.

Carl Beam, *The colombus boat*, 1992.

Au moment où le monde des arts s'interroge, à coups de débats interminables, sur le sens de l'art, l'avalanche, tout au long de l'année 1992, d'expositions canadiennes consacrées à l'art indigène, aura au moins eu le mérite de montrer au public une nouvelle génération d'artistes autochtones, très prolifiques. Et pourtant, après la succession d'expositions telles qu'**Indigena**: **Perspectives autochtones, cinq cents ans après**, au Musée de la civilisation de Hull, The Columbus Boat de Carl Beam, au Power Plant (Toronto), **Terre, esprit, pouvoir**, au Musée des beaux-arts du Canada (Ottawa), ou **Nouveaux Territoires: 350-500 ans après...** organisé par Pierre-Léon Tétreault, à Montréal, ou, enfin, **Premières nations du Canada: célébration de l'art contemporain**, exposition itinérante dont la dernière étape est le Festival des arts visuels d'Edmonton du 25 juin au 15 juillet 1993, montée par Dana Williams pour la compagnie Syncrude Canada Ltée, notre compréhension de la culture autochtone s'est-elle réellement transformée?

Le nouvel art indigène a sans doute évolué et s'est, certes, démarqué de l'image de la famille inuit que Mordecai Richler a dépeint dans *The Incomparable Atuk*, en montrant ses membres furieusement acharnés à sculpter des bibelots et des trophées dans la cave, afin de satisfaire le goût des touristes. Pourtant, en observant les diverses installations, peintures, sculptures, œuvres vidéo et photographiques créées par la nouvelle génération d'artistes autochtones, les sentiments demeurent mitigés! Cette génération d'artistes, qui a fréquenté les écoles d'art et les universités, maîtrise indéniablement le langage du modernisme. Elle a, de ce fait, contribué à combler le fossé culturel entre les traditions formalistes occidentales et l'héritage tribal autochtone. Mais à quel prix? En s'efforçant de voir intégrer leurs œuvres par des institutions qui, récemment encore, étaient idéologiquement et historiquement fermées à l'art indigène, elle prend à contre-pied la démarche de quelques-uns des meilleurs artistes occidentaux. Ces derniers, d'Andy Goldsworthy, Hamish Fulton, Ian Hamilton Finlay à David Nash, préfèrent promouvoir leurs œuvres en-dehors du circuit traditionnel en se servant d'un langage plus ouvert, plus interactif qui tend à exprimer la nature-sujet en tant que culture afin d'éviter les pièges du formalisme. Ainsi, y a-t-il lieu de se demander si nous sommes réellement témoins d'une renaissance ou, plus simplement, d'une reformulation du sens de l'art et de la culture autochtones?

Veran W. Pardeahtan,
Autoportrait, 1990,
300 cm x 300 cm x 300 cm,
Technique mixte.

Une comparaison qui révèle les deux extrêmes du spectre interculturel de l'art autochtone contemporain: le triangle postmoderne de toile verte de Veran Pardeahtan et une sculpture traditionnelle en relief de Peter Morgan sont-ils aussi autochtones l'un que l'autre ?

Peter Morgan,
Activités nordiques, 1988,
115 cm x 137 cm x 81 cm,
andouiller,
Coll.: Fédération des Inuits du Nouveau-Québec.

LA DÉNONCIATION D'UN ART AUTOCHTONE RÉCUPÉRÉ

Le cas de Carl Beam, Ontarien et de descendance Ojibway, premier autochtone contemporain à voir l'une de ses œuvres acquise par le Musée des beaux-arts du Canada, en 1986, est exemplaire. Intitulée *The North American Iceberg*, l'œuvre de Beam constituait un commentaire caustique de l'exposition présentée au Musée des beaux-arts de l'Ontario, *The European Iceberg*, exposition révélant, au Canada, la trans-avant-garde européenne. L'artiste raconte: «A l'époque, je me suis senti honoré, mais aujourd'hui, je me rends compte que j'étais politiquement manipulé... L'art indien, qui est produit en tant que tel, est perçu comme l'expression d'un groupe ethnique à l'intention d'un groupe ethnique; je ne peux pas accepter ça car mon travail n'est pas destiné au peuple indien mais à toute personne qui réfléchit. Dans cette perspective, l'exposition de groupe d'art autochtone (Terre, esprit, pouvoir) est perçue par moi comme l'expression d'un art de ghetto. Nous sommes cantonnés dans une réserve artistique, en marge des cultures anglaise et française.»

L'ART PRIMITIF, CAUTION DU MODERNISME?

Comme l'ont démontré les expositions **Primitivism in 20th Century Art**, organisée par William Rubin au Museum of Modern Art (MOMA) de New York, en 1984, et, plus récemment, **Les magiciens de la terre** au Centre Pompidou, à Paris, en 1990, l'art primitif, de quelque région qu'il provienne, est considéré comme une denrée précieuse, recherchée autant par les conservateurs que par les directeurs de musée. Exposé dans les lieux d'avant-garde les plus en vue à l'occasion de manifestations d'envergure internationale, l'art primitif répond à un besoin que ne peut satisfaire notre art occidental. Il élargit la signification de l'histoire formaliste, sans pour autant la modifier ou la renouveler et devient, de facto, un nouvel objet muséologique décontextualisé conçu pour légitimer le pouvoir du modernisme, et non le contraire. L'exposition **Primitivism in the 20th Century Art** au M.O.M.A, par exemple, faisait du primitivisme un prétexte pour rehausser le modernisme aux dépens de la culture primitive et, comme si cela n'était pas suffisant, présentait des artistes occidentaux comme de véritables prophètes. William Rubin, dans l'imposant catalogue en deux volumes de 700 pages qui accompagnait l'exposition, associait ainsi *Femme devant son miroir* (1932) de Picasso à un masque Kwakiutl de la côte ouest de l'Amérique. Il concluait que l'aspect poétique de l'interprétation moderniste de Picasso témoignait de l'aptitude *intuitive* de l'artiste moderne à pouvoir créer, à l'instar d'un archaïque sculpteur indigène anonyme, un masque divisé. Et, pour étayer sa magistrale démonstration, Rubin écrivait: «Picasso n'a probablement jamais pu voir un masque divisé comme celui que nous reproduisons, mais cela ne fait que souligner l'affinité de ses pensées poétiques avec les universaux mythiques tels qu'ils sont illustrés par les objets tribaux.» Thomas Mc Evilly, peu convaincu par l'argumentation, lui répondit dans son plus récent livre, *Art & Otherness*: «La plupart des iconographies mythologiques contiennent cette image d'une figure possédant un côté lumineux et un côté sombre. Picasso a sûrement rencontré ce motif commun sous plusieurs formes – tel l'Androgyne alchimique, par exemple. Il n'y a, autrement dit, aucune raison particulière de relier *la Femme devant son miroir* aux masques Kwakiutl, si ce n'est pour étayer la crédibilité d'une exposition.»

Malheureusement, ce genre de tripatouillage historique soutenu par des analyses comparatives sans fondements entre deux œuvres de lieux et d'époques différents, présente le double désavantage d'exprimer un parti-pris culturel et de décontextualiser toute une culture.

Pareillement et toujours au profit de l'histoire de l'art mais au détriment de l'anthropologie, l'exposition **Les**

magiciens de la terre, présentée au Centre Beaubourg, juxtaposait littéralement les œuvres récentes d'artistes de pays sous-développés à celles des vedettes du postmodernisme occidental, dans une perspective que l'on pourrait qualifier de postcoloniale. Cette confrontation soulève un certain nombre de remarques. Les superstars occidentales dont font partie nos Geneviève Cadieux, Barbara Steinman, Jeff Wall et John Massey, possèdent l'avantage d'une plus vaste connaissance de l'art. En ayant accès aux concepts primitifs, elles peuvent, par conséquent, se les approprier. Mais cela n'empêche pas les traditions esthétiques occidentales d'être à ce point éreintées par notre matérialisme que les conservateurs de musées se voient dans l'obligation de chercher de nouvelles valeurs spirituelles pour légitimer précisément l'absence des nôtres. C'est ainsi que l'art indigène d'Amérique du nord est devenu, à défaut de meilleur palliatif, un sujet intéressant pour les conservateurs contemporains canadiens. Mais parce qu'il n'est pas perçu comme étant moderne, il est présenté comme l'envers du modernisme.

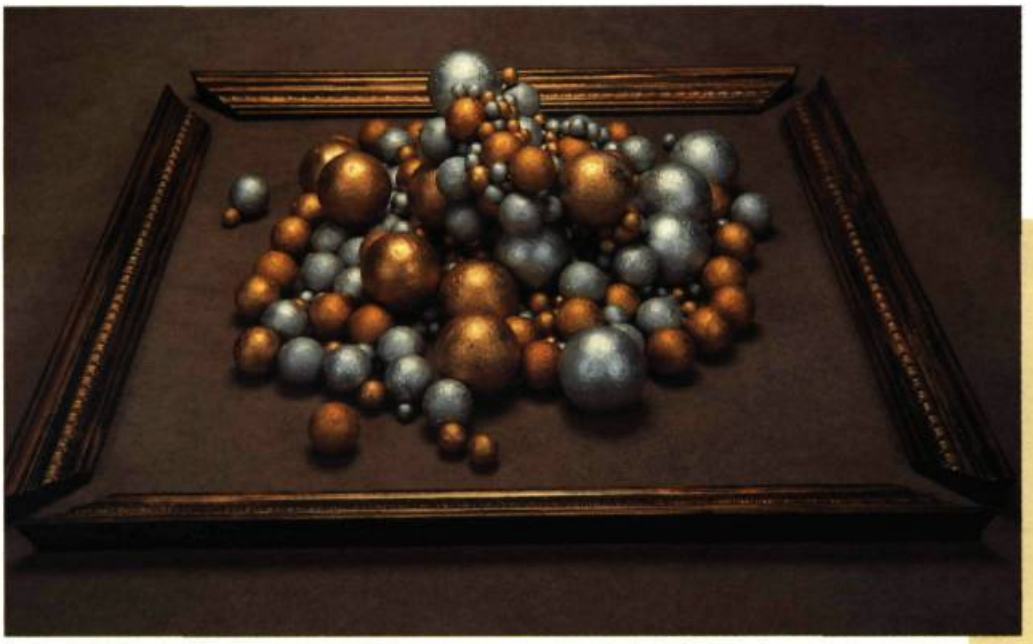
UN ART CONSIDÉRÉ COMME MINEUR MAIS RÉCUPÉRÉ PAR LE FAIT MÊME DE SON ORIGINE

Récemment, au Canada, plusieurs expositions présentaient les œuvres d'artistes autochtones dans une perspective où l'art autochtone était visiblement considéré comme mineur alors qu'il était, au même moment et paradoxalement, institutionnalisé et légitimé en raison de son origine. L'exposition *Indigena*, présentée au Musée canadien de la civilisation de Hull, fut, malgré les apparences, une remarquable illustration des attitudes ethnographiques traditionnelles envers l'art autochtone. L'exposition qui comprenait, entre autres, des œuvres de Lawrence Paul Yuxweluptun, Jane-Ash Poitras, Domingo Cisneros, Lance Bélanger, Eric Robertson, Joane Cardinal-Schubert, Mike MacDonald et Carl Beam, formait un kaléidoscope d'œuvres autochtones politiquement et historiquement engagées sous le label postmoderne. L'aspect autochtone traditionnel était, en revanche, relégué à l'arrière-plan, pour permettre aux truismes politiques et culturels de type dogmatique de figurer en tête d'affiche. Ce type d'attitude permit à certaines sommités de la nouvelle éthique conservatrice comme Jean Fischer d'affirmer sans ambages que «l'actuel enthousiasme libéral *nouvel âge* pour ce qu'on appelle la *spiritualité* ou le *mysticisme autochtone* occulte la nature des différentes structures de croyances et dissimule le lien politique entre les enclaves capitalistes métropolitaines et le reste du monde...Cet état de fait perpétue le manque de pouvoirs des autochtones.»

Mais ces personnes n'offrent comme alternative au problème que l'usage de la politique avec un grand P. A cet égard, en admettant que la structure des croyances puisse être politique, pouvons-nous oublier que la base de la politique occidentale n'est plus culturelle mais bien économique?

De ce point de vue, l'exposition **Indigena** apparaît alors comme une parabole postmoderne de l'Amérique postcoloniale et postindigène. Lawrence Paul Yuxweluptun y présentait *Red Man Watching White Man Trying to Fix Hole in Sky* (1990), une œuvre quasi surréaliste. A côté, les chapeaux de cérémonie et la table de géomètre de Eric Robertson, dans *Port et maintien* (1990), astucieusement faits de cuivre et très didactiques, ressemblaient à une formule trop esthétiquement déchiffrable ayant pour but de souligner le malaise historique instauré par l'exploitation des ressources et de la culture. Un peu plus loin, *A force de terre I* (1991), l'installation de Domingo Cisneros, était composée de restes (peaux et os) d'animaux que l'artiste chasse pour sa consommation personnelle, près de chez lui, au Québec. Suspendus à des chaînes rouillées, reposant comme des cadavres étendus sur le sol, ces vestiges projetaient une énergie rituelle, une réalité inquiétante, celle du cycle infini de la vie et de la mort. Parallèlement à cette installation, le mélange postmoderne de symboles médiatiques, de slogans peints, de représentations et d'abstractions picturales d'animaux de Jane-Ash Poitras (une Chipewyan du nord de l'Alberta) formait un amalgame, copieux et flou, de styles inachevés et de redondances politiques. Lance Belanger quant à lui, présentait *Sphères lithiques* (1991), une agglomération de balles mystérieuses, faites d'or et d'argent, placées dans un cadre ouvragé et disloqué. Cette représentation obsédante et en même temps admirablement poignante qui devenait un commentaire à double sens sur la pseudo-sensibilité romantique des colonisateurs européens et leur indifférence à la culture indigène, semblait vouloir évoquer les mystérieuses sphères lithiques trouvées à Hispanola, en République Dominicaine, sur les sites funéraires du peuple Taino qui, incidemment, fut décimé par la famine, le génocide et l'esclavage en moins de 50 ans de contact avec la culture européenne.

Autre manifestation de l'art autochtone, l'exposition, **Nouveaux territoires; 350-500 ans après**, présentée au Centre Strathearn et dans les locaux de Loto-Québec à Montréal, comprenait un mélange d'art aborigène du Québec, des Etats-Unis et du Mexique. De qualité inégale, l'exposition offrait l'occasion de saisir les réelles divergences qui existent entre l'art postmoderne et l'art tribal. *Activités nordiques* (1988), du sculpteur inuit Peter Morgan, exemple typique d'un travail situé à l'une des extrémités du spectre interculturel, était l'œuvre d'un homme dont le peuple est en contact continu avec la culture blanche depuis moins de 50 ans. Ses sculptures en relief taillées dans des bois de caribous et représentant des oiseaux, des phoques et des esprits inuits traditionnels, offraient une interprétation éloquente quoique passive, d'une culture fondée sur la cueillette et la chasse. A l'opposé, *Autoportrait*, triptyque de triangles abstraits de l'artiste apache Vera Pardeahtan, composé de toiles vertes cousues, était essentiellement postmoderne. Le seul indice indiquant que l'œuvre était, en fait, *indigène*, consistait en une couverture de bébé, brillamment colorée selon la tradition apache, enroulée et suspendue par le bas au moyen d'une boucle de tissu. En raison de sa composition formelle et triangulaire et de sa simple présentation abstraite, l'œuvre de Pardeahtan rappelait *Jericho*, (1968-69) œuvre de l'expressionniste américain abstrait Barnett Newman. Le



Lance Belanger,
Sphères lithiques, 1991.
Technique mixte.
Prêt de l'artiste.

Art autochtone et vestiges historiques

Dans l'exposition, **Indigena**, *Sphères lithiques* (1991) de Lance Belanger représentait une agglomération de balles mystérieuses, faites d'or et d'argent, placées dans un cadre ouvragé et disloqué. Cette représentation obsédante, en même temps qu'admirablement poignante, devenait un commentaire à double sens sur la pseudo-sensibilité romantique des colonisateurs européens et leur indifférence à la culture indigène. Elle semblait vouloir évoquer les mystérieuses sphères lithiques trouvées à Hispanola, en République Dominicaine, sur les sites funéraires du peuple Taino qui fut décimé par la famine, le génocide et l'esclavage après moins de 50 ans de contact avec la culture européenne.

Dempsey Bob,
Masque aux grenouilles, 1989,
Bois d'aulne, acrylique,
51,6 X 40,6 cm,
Collection particulière.

lien était si fort qu'il nous amenait à envisager différemment les traditions artistiques formalistes et abstraites de l'Occident. Ainsi lorsque l'on voit une œuvre abstraite créée par un apache et que l'on garde en mémoire les peintures de Newman des années 1950 et 1960, l'expressionnisme abstrait devient moins un mouvement moderne qui s'est affranchi de la tradition, qu'un culte qui tente de retrouver le sens du tout, de l'unité spirituelle, tel qu'on le perçoit encore dans les objets culturels indigènes. Mais alors que les expressions ritualisées des expressionnistes abstraits étaient créées pour une élite composée exclusivement de directeurs de musée et d'industriels, celles des indigènes étaient conçues pour remplir une fonction symbolique au sein d'une culture collective. A l'évidence, et surtout à l'encontre de la tradition autochtone, les œuvres de Perdeahtan, ont été modifiées pour être exposées dans des galeries et des musées. Dans ces conditions, est-il toujours possible d'affirmer selon la définition contemporaine du mot, qu'elles sont encore indigènes ?

DE L'ART AUTOCHTONE AU POSTMODERNISME : L'AMÉRIQUE ADORE SES INDIENS

A l'inverse des deux précédentes, la plus réussie de toutes les expositions autochtones proposées récemment, Terre, Esprit, Pouvoir, offrait au public du Musée des beaux-arts du Canada, une image authentique de cet art notamment grâce à la présence de ses meilleurs représentants. Dempsey Bob, Indien du nord de la Colombie-Britannique, dont les sculptures peintes affichaient les traditionnels symboles indiens de transformation : le corbeau, la grenouille, le loup et l'homme (il continue aujourd'hui à créer des œuvres pour ses amis indiens, qui aboutissent la plupart du temps dans des musées et dans des collections privées, aux Etats-Unis, au Japon, en Angleterre, en Allemagne et au Canada) présentait, dans chacune de ses sculptures, une réponse spécifique aux particularités du bois avec lequel il travaille. Bien qu'elles soient toutes marquées par l'utilisation de motifs traditionnels, Dempsey Bob déclare que chacune de ses œuvres est originale et présente une forme nouvelle. L'idée, chez lui, de reproduire simplement des motifs et des symboles traditionnels est enrayée par la notion bien occidentale d'originalité. Ainsi, pour réaliser l'une de ses œuvres récentes, Dempsey Bob s'est-il servi d'un miroir, ce qu'un indien respectueux de la tradition n'aurait jamais fait. A ceux qui lui ont reproché cet écart, l'artiste a répliqué que, d'ici un siècle, son initiative aurait valeur de geste historique et que par conséquent elle fera partie de la tradition.

Si la vision éclectique de l'art contemporain revêt une importance croissante, notre modèle d'une histoire linéaire englobant l'idée de progrès en art se distingue de moins en moins de la volonté constante des indigènes de reconstituer leur héritage. Plusieurs œuvres le démontrent. Celle de Lawrence Paul Yuxweluptun, dans *Droits inhérents, droits de vision* (1991-92), restitue grâce à l' ordinateur, l'image d'une habitation autochtone typique. L'œuvre de Truman Lowe, *Ottawa* (1992), est, égale-

Dempsey Bob,
Panneau du corbeau, 1989,
Cèdre rouge, acrylique et miroir,
182,2 x 91,4 cm,
Collection privée.

Jimmie Ducharm,
Cheminement, 1992,
Sel, pétrole, bois acier,
corne de chèvre,
corne de vache, os de vache,
cuir, coquillages, aiguilles
de porc-épic, cheveux, plume
de dinde, pierre, autres
matériaux.
Dimensions variables.

Une oeuvre éclectique de type postmoderne, version cherokeee : une combinaison «à la Duchamp» d'objets récupérés incongrus et mystérieux.

Photo: Fred Scruton.

Carl Beam,
Les temps confondus, 1992,
Émulsion photographique,
acrylique et crayon sur toile,
274,3 x 213,3 cm,
Musée des beaux-arts du Canada.

ment aussi ouverte dans son approche que surprenante par son économie d'expression. Les mouvements des languettes de bois qui ondulent vers une construction de bois inclinée, rappellent l'eau d'une rivière. Sous ces pièces découpées à la scie, partiellement dissimulées par la structure de support, se trouvent huit grosses branches, dénudées et suspendues à l'aide d'œillets par le bas. Hachivi Edgar Heap of Birds, montre, de son côté, *La série Neuf* (1991), des acryliques sur toile, formées de plans étroitement liés aux couleurs pures et lumineuses et dont les contours flous suggèrent le mouvement et l'énergie de la vie animale et végétale. Contrastant avec ces simples expressions de joie, d'autres peintures contiennent, à proximité, d'étranges associations de mots. Parmi les œuvres éclectiques de type postmoderne, version cherokee, on retrouve *Cheminement* (1992) de Jimmy Durham. Il s'agit d'une série de tuyaux d'aqueduc en plastique faiblement accolés dont les extrémités soutiennent une combinaison à la Duchamp, d'objets récupérés incongrus et mystérieux: un gant, des os, des aiguilles de porc-épic, un soulier, une pelle, des cornes, des cheveux et deux miroirs à main en matière plastique. Ailleurs, dans la reconstitution d'une cuisine kitsch, l'œuvre de Rebecca Belmore met en scène, au milieu de chaises délabrées, des fleurs découpées dans du linoléum et des motifs de feuilles vaporisés sur du contreplaqué bleu. Grâce aux écouteurs reliés à chaque chaise, on peut entendre une autochtone raconter sa vision du monde. Plus loin, le tableau *Les couleurs sacrées* (1992), de James Luna, ajoute une touche d'humour à la Warhol à cette exposition, par ailleurs, très sérieuse avec la présence ostentatoire de quatre petites culottes (non-autochtones, mais de couleurs traditionnellement sacrées), posées sur des cintres et faisant irrésistiblement penser à une publicité de Benneton qui aurait mal tourné. Entre autres extravagances culturelles, lors de la réouverture officielle du Whitney Museum de New York, l'artiste est apparu, tour à tour, affublé de vêtements de ville, d'un pagne et d'un costume de danse guerrière. Les visiteurs étaient invités, par les hauts-parleurs de l'édifice, à «se faire prendre en photo avec un indien» puisque, comme l'affirme Luna, «l'Amérique adore ses Indiens.» Et l'Amérique n'a pas hésité.

POSTMODERNISME: VERS UN REJET DES DISTINCTIONS CULTURELLES?

L'art postmoderne présente la culture *a priori* comme quelque chose qui ne se mesure pas. Sans sujet et autotranscendant, il manifeste une certaine hésitation devant toute croyance en une culture originale et favorise de ce fait le relativisme culturel. Ron Hamilton, un poète et artiste nuu-chah-nulth, exprime clairement en termes indigènes le dilemne postmoderne: «La règle dit: n'interprétez pas, tout est de l'art maintenant. Mais ça, c'est une interprétation. Pas la nôtre.»

Ne croyant ni en la hiérarchie, ni au progrès, ou même à l'idée d'un centre, le postmodernisme rejette le tribalisme et les distinctions culturelles en dénonçant toute mythologie au profit d'une bienséance esthétique des plus accessibles, son placebo!

Comme l'écrit Charlotte Townsend-Gault dans *Les voies du savoir*, essai sur les perspectives culturelles autochtones accompagnant le catalogue de l'exposition du Musée des beaux-arts du Canada: «En définitive, on n'exprime pas la différence culturelle en recherchant un terrain commun, des mots communs ou des symboles communs à toutes les cultures. Il faut, pour respecter la différence culturelle, éviter la simplification outrancière et reconnaître l'intraduisibilité de certains concepts et de certaines nuances. Malgré l'immense générosité, l'obligation éthique au partage et les philosophies holistiques et animistes qui sont essentielles à toutes les sociétés autochtones d'Amérique du Nord, les définitions de soi ancrées dans la spécificité culturelle doivent demeurer différentes et intraduisibles.»□

Traduction: Monique Crépault

Lawrence Paul Yuxweluptun,
Droits inhérents, droits de vision, 1991-92,
Simulation par ordinateur.
Gracieuseté de The Computer Applications and Research Programm, The Banf Centre, Alberta..

Tradition et technologie

Dans l'exposition **Terre, Esprit, Pouvoir**, présentée au Musée des Beaux Arts du Canada, une installation de simulation par ordinateur *Droits inhérents, droits de vision* (1991-92), réalisée par Lawrence Paul Yuxweluptun, permettait au public de voir, sur un écran vidéo et à l'aide d'un casque électronique, les reproductions d'une habitation autochtone typique et d'un masque versant une larme. Un levier de contrôle fournissait au spectateur l'impression de se mouvoir dans un environnement virtuel, accompagné de sons synthétiques. Du surréalisme de la Côte Salish à la virtualité de l'écran vidéo, l'oeuvre de Lawrence Paul, associant une connaissance de l'art occidental et les plus récentes innovations technologiques, défiait nos suppositions sur les traditions historiques, autochtones ou occidentales.