

## INTRODUCTION

Illustration: Brenda Croft, *Sue Ingram, Botany Road/Regent Street, Redfern*, 1992, photographie, 182.8 x 275.0cm, coll. AGNSW

A propos de cette œuvre, quelqu'un m'a dit un jour: « on ne dirait pas de l'art aborigène... cela n'a pas l'air aborigène, n'importe quel artiste pourrait avoir pris ce cliché ».

Connu à travers le monde, l'art aborigène regroupe bien plus de genres artistiques que la seule peinture à points et la peinture sur écorce qui ont fait sa reconnaissance internationale. Vannerie, vidéo, photographie, installation, gravure, la catégorie d'art aborigène recouvre une grande diversité de média, de techniques et d'iconographies. Selon Gérard Gennette (1979 ; 2000), le genre est un ensemble d'objets rassemblés sous un concept commun qui est nécessairement d'ordre générique, qu'il s'agisse d'un genre empirique attesté par une tradition historique plus ou moins consciente d'elle-même (par ex. la tragédie grecque ou la chanson occitane), un genre analogique (lorsque nous construisons de façon intemporelle une entité thématique comme l'épopée qui englobe à la fois *l'Illiade* et *l'Espoir de Malraux*, ou un genre formel (comme les poèmes lyriques). Il est possible de classer les productions artistiques aborigènes selon cette définition: il y a en effet des genres formels ou des genres définis par une tradition historique : c'est le cas de la peinture sur écorce qui puise son iconographie et sa technique des peintures corporelles et des représentations rupestres de la Terre d'Arnhem ; mais le médium en écorce de format rectangulaire fut adopté dans les années 1920 suite à une « commande éclairée » (Ryan, 1990) de l'anthropologue australien Baldwin Spencer. Comme le notait en 1993 l'anthropologue aborigène Marcia Langton, l'art aborigène est un produit de la rencontre coloniale. La peinture acrylique sur toile réalisée dans les communautés du désert depuis les années 1970 est également le produit d'une situation interculturelle inscrite dans une période particulière, celle de la progressive prise d'auto-détermination des Aborigènes. Depuis près de trente ans, le terme d'art urbain est employé pour définir certaines productions artistiques, catégorie ou genre qui fait polémique parmi les artistes concernés.

Au premier abord, le genre qu'est l'art urbain est construit sur un critère sociologique, le lieu de résidence de l'artiste: une distinction est opérée entre les artistes qui vivent et travaillent dans les grandes villes australiennes et ceux qui vivent dans les anciennes réserves, les « communautés ». Une analyse anthropologique du monde de l'art, associée à une anthropologie politique, montre que des critères autres que le lieu de résidence motivent la dichotomie art traditionnel/art urbain. J'ai identifié cinq autres critères:

- le médium (les artistes urbains ne travaillent ni l'écorce ni la vannerie ou autres supports supposés traditionnels, quand bien même la peinture sur écorce ou la peinture acrylique à points sont l'effet de la situation coloniale) ;
- la technique (les artistes urbains ne peignent pas à base de points et de cercles concentriques, caractéristique de l'art du désert ni des *rarrks*, ces motifs en croisillon spécifiques à la Terre d'Arnhem)
- l'iconographie : selon les acteurs du monde de l'art australien des années 1980 les artistes urbains ne faisaient pas de l'art aborigène car ils ne représentaient pas des sujets empruntés au Dreamtime. Le Dreamtime est un concept anthropologique qui fut formulé pour la première fois en 1896 par les anthropologues Gillen & Spencer dans le cadre de leur étude sur les Arrernte, un groupe linguistique du désert central. Avec le développement de

Session : Art / Mémoire - Titre : « *La revanche des genres. Stratégies discursives et performatives d'artistes plasticiens autour de la catégorie d'Art dans le Pacifique* », Géraldine Le Roux

l'anthropologie australianiste, le terme Dreamtime se diffusa rapidement dans les milieux scientifiques et, bien que les définitions varient selon les auteurs, elle désigne une croyance que partagent la plupart des groupes aborigènes, celle d'un temps de la création où des êtres mythiques ont fondé le monde et institué des règles<sup>1</sup>.

- Le quatrième critère employé dans le processus de représentation dichotomique de l'art aborigène est l'accès à l'éducation: la formation universitaire rendrait caduque l'authenticité des artistes.

- Enfin, et c'est le dernier critère identifié : la couleur de la peau. On peut ici citer un des membres fondateurs de Boomalli, l'artiste Bronwyn Bancroft : « Pendant des années, nous avons été punis d'être noirs, maintenant nous sommes punis de ne pas être assez noirs » (Croft, 1990 : 56). Tous les artistes aborigènes installés en ville ont entendu des réflexions et des plaisanteries ou se sont vus directement questionnés sur la couleur de leur peau, déclarée comme n'étant pas assez « foncée » pour être aborigène.

→ on retrouve ici les notions de pureté, de spontanéité et d'authenticité identifiés par Sally Price (1989) dans son étude sur la catégorie de l'art primitif.

Partageant un sentiment de mal-être généré par un regard occidental empreint d'une idéologie raciale et de sa logique classificatrice, les artistes vivant dans les grandes villes ont fini par se regrouper en des collectifs, donnant une nouvelle dimension à la catégorie d' « art urbain ». Je vais montrer que paradoxalement ce qui constitue cette catégorie d'art urbain, ce sont les discours et les pratiques menés par les artistes en réponse à la logique classificatrice et essentialisante des différents genres inventés par les non-Aborigènes pour définir et représenter les productions artistiques des Aborigènes.

## PARTIE I

Illustration: Brenda Croft, *Sue Ingram, Botany Road/Regent Street, Redfern*, 1992, photographie, 182.8 x 275.0cm, coll. AGNSW

Ce cliché fait partie d'un ensemble réalisé par l'artiste Brenda Croft pour la Biennale de Sydney de 1992.

Brenda Croft est la fille d'un célèbre activiste aborigène. De langue gurindji<sup>2</sup>, un groupe linguistique du Territoire du nord, Joseph Croft fut enlevé à sa famille à l'âge de deux ans pour être placé dans une mission, politique de déplacement qui visait à faire disparaître toute trace de la culture aborigène et à assimiler ses membres à la société blanche dominante, période de l'histoire coloniale connue sous le terme de « Générations volées ». A l'âge adulte, Joseph Croft s'installa à Sydney et se maria avec une femme d'origine anglo-saxonne.

Brenda Croft occupe depuis près de dix ans le poste de conservateur en chef de la National Gallery of Australia et a contribué à faire reconnaître de nombreux styles et artistes aborigènes nationalement et internationalement.

---

1 En 1956, l'ethnologue William Stanner (1956 : 15) en donna une définition, qui reste encore aujourd'hui pertinente :

« [C'est une] période durant laquelle les Êtres ancestraux se déplaçaient, façonnant le paysage et créant les plantes, les animaux et les gens du monde connu. Ils établirent également les cérémonies religieuses, les règles de mariage, les tabous alimentaires, et d'autres lois de la société humaine. En ce sens, le Rêve [Dreaming] est la Loi ».

Un glissement épistémologique s'est progressivement fait entre « Dream-time » et « Dreaming » pour montrer que les êtres ancestraux ayant créé le monde « ne sont pas de simples ancêtres mythiques mais des principes actifs qui participent au devenir des choses » (Glowczewski, 1991: 16), qu'ils continuent d'agir sur le présent. Traduit en français par « Temps du Rêve » ou « Rêve », ce concept doit être compris comme un ensemble d'énoncés sur un monde en perpétuel mouvement. Je ferme cette parenthèse sur le Dreamtime et reviens à ma question du genre.

2 Wave Hill, 1966 grève : 500 km au sud-est de Katherine : Vincent Lingiari

Session : Art / Mémoire - Titre : « *La revanche des genres. Stratégies discursives et performatives d'artistes plasticiens autour de la catégorie d'Art dans le Pacifique* », Géraldine Le Roux

Avant de se lancer dans cette carrière professionnelle, elle travaillait comme artiste-photographe à Redfern, un quartier de la ville de Sydney où réside une large population d'Aborigènes. Au regard de la société australienne blanche, le quartier de Redfern a mauvaise réputation et est pensé comme un haut lieu de violences et de drogues.

Ce cliché fait partie d'un ensemble de 18 photographies. Chaque sujet déployé fut choisi par l'artiste pour représenter la vie des Aborigènes de Redfern sous un angle qui n'était pas celui de la vision spectaculaire et alarmiste des médias mais celui du quotidien. Ici, une jeune femme, Sue Ingram, pose dans une attitude défiant l'appareil photographique, vêtue d'un tee-shirt aux couleurs d'une compétition aborigène de rugby et d'une veste sur laquelle est arboré le drapeau aborigène. L'image est chargée de symboles évoquant le dynamisme de la vie aborigène dans la région du NSW et de l'engagement politique de la jeune génération. Le lieu de la prise de vue est également significatif : en arrière-plan se dressent les deux tours TNT, souvent présentés par la communauté aborigène comme le lieu de surveillance et de contrôle du gouvernement local sur leur quartier.

Ce qui n'est pas présent avec ce cliché, c'est la composante autobiographique pourtant largement déployée dans le reste de la série (il y a par exemple un cliché montrant le père de l'artiste avec Mervyn Bishop, qui fut le premier Aborigène photographe-reporter ; sur d'autres photo, l'artiste pose accompagnée de ses proches et de ses amis). Avec cette série, il s'agissait pour l'artiste de contrôler son image et celle de sa communauté et de la représenter de manière plurielle, une manière, écrivait-elle, de « défier le cliché ».

Cette question du stéréotype culturel fut au cœur de la réflexion des jeunes artistes aborigènes installés à Sydney qui commencèrent à travailler dans les années 1980. Dans un catalogue d'exposition écrit à quatre mains avec l'historien de l'art Ian McLean (1996), l'artiste aborigène Gordon Bennett revient sur sa formation universitaire. À l'école d'art de Brisbane où il suivit des cours entre 1986 et 1988, ses professeurs lui recommandèrent de s'inspirer de l'iconographie et des techniques des Aborigènes du Nord. Les professeurs australiens blancs conseillaient alors aux jeunes Aborigènes d'exprimer une origine ancestrale, en faisant référence au concept de « Dreamtime », plutôt que d'explorer des sujets puisés dans leur quotidien ou leur histoire. A propos de cette expérience, Gordon Bennett se souvient : « Je ne me sentais pas à l'aise de représenter des poissons ou des kangourous selon le style du rayon X. Je voulais explorer l'«Aboriginalité», peut-être seulement pour m'apaiser, mais je sentais que pour moi peindre des poissons et des kangourous aurait été comme de peindre des signes vides de cette notion appelée 'aboriginalité'. » (Bennett, 1996 : 22).

Partageant un sentiment d'incompréhension face à ce regard occidental qui semblait les exclure parce qu'ils ne produisaient pas ce que l'on attendait d'eux, dix jeunes artistes aborigènes se regroupèrent et fondèrent en 1987 une coopérative artistique. Boomalli était un lieu où les artistes installés à Sydney pouvaient se retrouver et s'encourager dans leur démarche de création, accompagnement qu'ils ne trouvaient pas dans les institutions de la société australienne. L'objectif que se donnait Boomalli était double : témoigner de l'importance de la culture aborigène en zone urbaine et répondre au manque d'espaces d'exposition ouverts aux artistes des villes, lesquels étaient exclus de la reconnaissance institutionnelle que commençaient à connaître les artistes aborigènes du nord de l'Australie. Sous l'effet de leur regroupement en un collectif, les jeunes artistes expérimentèrent de nouveaux thèmes, principalement autour de l'histoire coloniale : spoliation foncière, déplacement forcé, massacre, Générations volées, métissage, des sujets qui semblaient justifier leur identité,

Session : Art / Mémoire - Titre : « *La revanche des genres. Stratégies discursives et performatives d'artistes plasticiens autour de la catégorie d'Art dans le Pacifique* », Géraldine Le Roux

leur mode de vie urbain et leur facies. La définition et la mise en scène de Soi et de l'Autre sont les principaux sujets traités par ces artistes à l'époque.

Illustration: Gordon Bennett, *Self-Portrait (But I always wanted to be one of the good guys)*, 1991

Œuvre assez célèbre de Gordon Bennett qui a comme thème la recherche identitaire, représentée ici par le jeu du cowboy et de l'Indien peint à l'intérieur de lettres formant l'expression « I am ». De mère aborigène et de père blanc, Bennett a découvert ses origines aborigènes à l'âge de 12 ans. Cette peinture est représentative des œuvres de jeunesse de Gordon Bennett, avec un travail de détournement des représentations populaires (illustrations d'ouvrages scolaires, plaisanteries, etc.)

A travers l'art, les artistes installés en ville cherchaient à déconstruire l'image d'une culture aborigène qui serait intouchée, authentique et seulement présente dans les communautés isolées du nord de l'Australie. Pour ce faire, ils détournaient certaines images populaires pour démontrer leur potentiel idéologique ou présentaient leurs propres représentations de la réalité sociale, politique et culturelle du peuple aborigène.

Partie II :

Illustration: *La performeuse maori Latai portant la veste de sécurité de Keren Ruki*

« Si tu demandes à des personnes qui ne sont pas des Insulaires du Pacifique, si tu leur montres, ils ne savent pas ce que s'est, ils n'ont aucune référence pour cela [...] Les enfants maoris qui ont grandi ici, ils savent ce que s'est, ils savent que c'est un style vestimentaire qui vient du piu piu et ils disent ouha c'est cool [...] ce genre de chose permet à la communauté de voir ce qu'il y a là-bas » (Taumoepeau, in Le Roux, 2010 : 149).

Née en Nouvelle-Zélande de parents maori et ayant grandi en Australie, l'artiste Keren Ruki considère avoir eu son premier contact avec sa culture autochtone par l'intermédiaire d'objets, notamment des costumes de danse appartenant à ses parents, membres d'un groupe de kapa haka. C'est à l'université, où elle suivait une formation d'arts plastiques, qu'elle commença à interroger ce patrimoine familial. Mais elle le fit non sans un détour par la culture aborigène:

« Quand j'ai commencé à étudier, je suis allée en Australie Occidentale et pendant que j'étais là-bas, je me suis nourrie au sein de l'aboriginalité pour ma propre substance culturelle. Je m'identifiais avec eux très fortement mais me suis finalement rendue compte que ce n'était pas moi et je me suis demandé qui j'étais. Ça a été la grande inspiration de mes vingt ans ». (Ruki, in Le Roux, 2010 : 149).

Jeune étudiante s'interrogeant sur son histoire personnelle, Keren Ruki s'est identifiée à la seule figure de l'indigénéité qui lui était accessible, la culture aborigène. L'artiste fut influencée dans le cadre de sa formation universitaire par la notion occidentale d'authenticité, une pratique qui rappelle la réflexion de Gordon Bennett précédemment cité (quand il écrivait à propos de ses débuts artistiques qu'il ne se « sentait pas à l'aise de représenter » des iconographies tirées de la vie dans le bush car ces motifs n'étaient pas symboliques de son expérience).

Session : Art / Mémoire - Titre : « *La revanche des genres. Stratégies discursives et performatives d'artistes plasticiens autour de la catégorie d'Art dans le Pacifique* », Géraldine Le Roux

Keren Ruki, forte de sa prise de conscience, examina les représentations de sa culture, comme les costumes conservés par ses parents mais également les petits tiki, des petites icones en plastique vert fluo que la compagnie aérienne Air New Zealand offrait aux voyageurs. Elle en réalisa des copies, en les agrandissant à la manière d'Oldenburg pour introduire une distanciation critique vis-à-vis de ces indices de représentation culturelle. Souhaitant développer sa connaissance de la culture maorie et se former à la technique du tissage, Keren Ruki partit en Nouvelle-Zélande en 1995 pour participer à des ateliers, visiter les collections dans les réserves des musées et apprendre auprès des anciennes de son iwi. Mais au fil de ses séjours, elle prit conscience qu'elle ne souhaitait pas tisser de manière traditionnelle mais associer son savoir nouvellement acquis à son expérience de vie en Australie. Cette veste par exemple reprend certaines techniques utilisées par les Maori pour la confection des *Kahu Kuri* (*dog-skin cloak*), ces manteaux en poils de chien portés par les chefs de clan maori. Produits à partir de la peau et des poils d'une race de chiens néo-zélandais, ils cessèrent d'être produits avec l'extinction de l'animal. En renouant avec cette tradition et en remplaçant la peau de l'animal néo-zélandais par celle du dingo, l'artiste entendait dénoncer l'impact de la colonisation sur les peuples autochtones. D'autre part, en remplaçant les poils par des tubes en plastique, c'est-à-dire en fusionnant l'idée du *Kahu Kuri* et de la veste de sécurité fluorescente portée par les employés des routes, elle visait également à rendre hommage symboliquement aux immigrés qui occupent des postes peu considérés en Australie et en Nouvelle-Zélande. L'artiste présente cette œuvre comme un hommage à ceux qui se désignent avec humour comme membres du Road Gang.

La démarche de Keren Ruki se retrouve chez de nombreux autres artistes qui se reconnaissent une origine culturelle mixte et que l'on pourrait résumer en citant Fany Edwin, artiste néo-calédonienne qui a une mère Paici, un groupe linguistique kanak de Nouvelle-Calédonie et un père ni-vanuatais. Dans le cadre d'un entretien sur la question du copyright et du métissage (2012), elle déclara « *Ce qui fait la différence c'est que moi je n'ai pas reçu cet héritage, je suis allé le chercher. C'est cela la difficulté d'un métis, si on n'a pas les outils pour parler, on se doit d'aller les chercher et les apprendre soi-même. Pareil du côté vanuatais, mon père me dit ce qu'il sait de ses pratiques culturels ou autres, ils me guident où chercher mais pour ce qui est des pratiques des femmes par exemple; il ne pourra pas me les montrer.* ». La deuxième partie de la citation est particulièrement intéressante car elle permet d'adresser la question de la figure de l'artiste universel. Les artistes que je viens de présenter sont des personnes avec une grande mobilité, ils ont vécu dans plusieurs pays de la région Pacifique, travaillent dans des environnements cosmopolites et retournent régulièrement dans leur village où réside leur communauté ; ils connaissent l'histoire de l'art mondial et sont souvent curieux de maîtriser les savoir-faire traditionnels de leur communauté. Mais l'analyse de leur démarche révèle un rapport singulier à l'objet. Pour ces artistes, réinterpréter un objet emprunté au patrimoine matériel ou immatériel de leur communauté ne consiste pas seulement à le reproduire ou à le transformer mais aussi à découvrir et à respecter les procédures requises par la propriété traditionnelle. Ce qui a amené certains à développer des actions alternatives au concept muséal du *White Cube*. C'est le cas de Jenny Fraser, artiste aborigène qui s'est spécialisée dans le commissariat d'exposition et notamment la promotion des artistes autochtones travaillant les nouveaux médias : elle monte des expositions sur internet et dans des galeries d'art en Australie et internationalement. Pour son exposition « *The Other APT* », elle a développé un concept curatorial qui lui a permis de sélectionner les œuvres en concertation

Session : Art / Mémoire - Titre : « *La revanche des genres. Stratégies discursives et performatives d'artistes plasticiens autour de la catégorie d'Art dans le Pacifique* », Géraldine Le Roux

avec les anciens des communautés résidant dans l'Etat du Queensland et d'ouvrir son espace à des publics qui jusqu'alors ne fréquentaient pas les musées. L'exposition « The Other APT » fut une réponse pratique aux commentaires critiques que les artistes autochtones ou issus de communautés minorisées formulaient à l'encontre des institutions culturelles. En collaborant intimement avec les membres des communautés représentées, Fraser fit de son exposition moins un espace de représentation des différences culturelles qu'un lieu de sociabilité pour les artistes et leurs communautés. Cette exposition devint, pour le dire avec les mots d'Homi Bhabha, un tiers-espace, un espace de reconnaissance où les protocoles propres à chaque communauté furent respectés et un espace où les artistes purent se décaler des enjeux du monde de l'art international pour penser leur création artistique au regard de leur communauté.

## CONCLUSION

A partir d'une anthropologie des pratiques contemporaines, j'ai présenté des rapports de domination au sein du monde de l'art et esquissé comment des artistes qui ne correspondaient pas à l'image de l'artiste indigène se sont organisés pour se donner une légitimité dans le monde de l'art. L'expression d'une des membres fondateurs de Boomalli, Bronwyn Bancroft, « pendant des années, nous avons été punis d'être noirs, maintenant nous sommes punis de ne pas être assez noirs », fait écho à une photographie de l'artiste amérindienne Erica Lord. Posant nue, elle montre son dos sur lequel apparaît la phrase, « je bronze pour avoir l'air plus indigène ». Ces artistes s'inscrivent dans ce que le curator originaire de Cook Island, Jim Vivieaere (1993 : 15), décrit comme un « besoin de riposte » à l'encontre de « l'étroitesse du cliché ». Pour les artistes fondateurs, Boomalli n'était pas tant le lieu d'un courant artistique que l'expression d'une communauté d'idées qui s'articulait autour de la notion d'aboriginalité et du rejet que la société australienne exprimait à leur encontre, les accusant de ne plus avoir de culture et de faire un art inauthentique. Une fois obtenue collectivement une reconnaissance institutionnelle, les artistes aborigènes installés dans les villes se sont consacrés à leur propre carrière et par le biais de diverses stratégies et tactiques, ils ont cherché à déconstruire la notion de genre d'art urbain qui devenait restrictive et essentialisante ; certains comme Tracey Moffatt ont cherché à se faire reconnaître comme artiste et non plus seulement comme « artiste aborigène ». D'autres ont construit des réseaux transnationaux qui sont devenus des espaces de réflexion et d'exposition où les artistes pouvaient produire des œuvres pour un public autre que les seuls visiteurs occidentaux du monde de l'art international.