Regards d'artistes sur les processus de patrimonialisation et de commercialisation de la culture aborigène

Géraldine LE ROUX

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/jso/6601>

DOI : 10.4000/jso.6601

ISSN : 1760-7256

Éditeur

Société des océanistes

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2012

Pagination : 85-94

ISBN : 978-2-85430-032-1

ISSN : 0300-953x

Référence électronique

Géraldine LE ROUX, « Regards d'artistes sur les processus de patrimonialisation et de commercialisation de la culture aborigène », *Journal de la Société des Océanistes* [En ligne], 134 | 1er semestre 2012, mis en ligne le 12 juillet 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/jso/6601> ; DOI : 10.4000/jso.6601

Regards d'artistes sur les processus de patrimonialisation et de commercialisation de la culture aborigène

par

Géraldine LE ROUX*

RÉSUMÉ

Cet article examine les raisons avancées par les artistes aborigènes de la côte est de l'Australie lorsqu'ils dénoncent la récupération de la culture aborigène par l'industrie touristique au moment du bicentenaire de 1988. Ces artistes ayant également eu un discours critique sur les organes de légitimation de l'art, nous examinerons la résonance de ces arguments aujourd'hui et ce qu'ils nous disent de la politique culturelle australienne. Consacré au discours des artistes, l'article identifie et présente succinctement des actions menées pour contrer le kitsch culturel et autres représentations aliénantes.

MOTS-CLÉS : art contemporain aborigène, primitivisme, politique culturelle, industrie touristique, identité aborigène, changement social

ABSTRACT

This paper examines the reasons given by Australian Indigenous artists from the east coast when they denounced the touristic industry's appropriation of Aboriginal culture during the 1988 Bicentennial. These artists also have had a strong critical discourse on peak bodies of art. I will examine how their arguments resonate in the present and what they reveal about politics of arts in Australia. Focused on artists' discourses, this paper identifies and briefly sketches actions driven to counter cultural kitsch and other alienating representations.

KEYWORDS: contemporary Australian Indigenous art, primitivism, politics of arts, tourism industry, aboriginal identity, social change

En 2011, après treize années de service au titre de conservatrice et conservatrice en chef du département des arts aborigènes et des îles du Torres Strait de l'Art Gallery of New South Wales à Sydney, Hetti Perkins a donné sa démission, un choix dont elle précise les raisons dans une lettre reprise par le quotidien national *The Sydney Morning Herald*. Au cœur de sa critique la direction du musée qu'elle accuse de ne pas traiter le département des arts aborigènes de la même façon que les autres départements, lesquels ont obtenu des crédits pour moderniser leurs espaces, acquérir de nouvelles œuvres ou

organiser de grandes expositions. Au début de sa carrière, Perkins travailla pour Boomalli, une coopérative créée en 1987 à Sydney par dix jeunes artistes aborigènes. Originaires de plusieurs régions de l'Australie, ces artistes ont depuis obtenu une reconnaissance internationale, comme Michael Riley dont une des œuvres fut sélectionnée pour la Commande publique d'art aborigène du musée du quai Branly et est visible sur la façade du bâtiment administratif rue de l'université, ou Tracey Moffatt qui vit entre Brisbane et New York et dont l'œuvre photographique et cinématographique fit l'objet

* Chargée de cours à l'université François Rabelais, Tours, geraldine2.leroux@wanadoo.fr

d'une exposition à la Maison Européenne de la Photographie à Paris en 1999 (Gribaldo et Zapperi, 2007). Jeunes artistes tout juste sortis de l'université, ils décidèrent de répondre au manque d'espace ouvert à leur art – peinture, photographie, vidéo – en fondant Boomalli. La coopérative articulait ses actions autour du rejet que la société australienne exprimait à l'encontre des artistes des villes qu'elle accusait de ne plus avoir de culture aborigène et de faire un art inauthentique. À partir de données ethnographiques collectées dans le cadre d'une recherche doctorale menée entre 2005 et 2010 (Le Roux, 2010a), cet article rend compte des discours que les artistes aborigènes résidant et travaillant dans les grands centres urbains de la côte est de l'Australie portent sur la représentation des arts aborigènes. J'examine d'abord certaines modalités d'expression des prises de position des artistes face aux processus de commercialisation et de patrimonialisation des années 80. Puis j'expose des critiques plus récentes à travers l'étude d'une œuvre-texte ayant reçu le plus grand prix australien d'art aborigène. L'intention ici est d'analyser l'évolution du regard que les artistes aborigènes portent sur la circulation de l'art aborigène pour mieux cerner les enjeux du processus d'institutionnalisation de l'art.

L'art urbain comme réponse à une vision primitiviste de la culture aborigène

Organisée en 1988 par l'anthropologue australien Peter Sutton en collaboration avec l'Asia Society et le South Australia Museum (Sutton, 1988), et présentée au Museum of Modern Art à New York, Chicago, Melbourne et Canberra, *Dreamings: The Art of Aboriginal Australia* est l'une des premières grandes expositions d'art contemporain aborigène. Y étaient exposées des peintures acryliques du désert, des sculptures toas de la région du lac Eyre, des boucliers en bois du Cap York et des peintures sur écorce de la Terre d'Arnhem. Dans son histoire de l'art aborigène, Howard Morphy (2001) démontre que *Dreamings* est particulièrement intéressante parce que c'était la première exposition à expliquer l'art contemporain aborigène par le prisme de l'artification. La présentation des peintures sur écorce de la Terre d'Arnhem permettait de comprendre comment des initiés aborigènes répondirent aux « commandes inspirées » (Ryan, 1990 : 14) de l'anthropologue australien Baldwin Spencer, puis de ses successeurs tels que Donald Thompson, les époux Berndt, Charles Mountford et Karel Kupka (De Largy

Healy, 2010). Après avoir découvert dans la région d'Oenpelli en 1921 des abris en écorce peints, Spencer offrit des rations de tabac aux initiés aborigènes pour qu'ils reproduisent ces figures animales sur des supports en écorce de plus petite taille, un média transportable et exposable (Spencer, 1928). Les représentations de Wandjina ou de Gwion Gwion, des êtres créateurs traditionnellement peints sur les parois rocheuses de la région du Kimberley (Doring, 2000), furent également transposées sur des média introduits par les premiers anthropologues et administrateurs des missions. Les peintures acryliques du désert furent également présentées dans l'exposition *Dreamings* comme le résultat d'un processus créatif mis en place par les Aborigènes face à la situation coloniale. C'est en réponse à la désolation sociale dans laquelle étaient plongés les leurs que des initiés de la communauté de Papunya dans le désert central décidèrent de transposer certains de leurs motifs sacrés sur des média permanents afin de les transmettre aux générations futures et de revendiquer leurs droits sociaux et fonciers. Mais en excluant de leur sélection les artistes installés en ville, ceux qui depuis les années 1970 utilisaient de nouveaux médias tel la photographie ou qui combinaient des éléments iconographiques empruntés à l'histoire de l'art occidental à des pratiques artistiques aborigènes, les commissaires de l'exposition *Dreamings* établirent une frontière artificielle entre artistes des régions isolées et ceux des villes, suggérant que les deuxièmes pratiquaient un art inauthentique, plus vraiment aborigène. Nous allons voir que si les premières œuvres dites d'art urbain, réalisées par de jeunes artistes tout juste sortis de l'université, n'avaient peut-être pas toujours la qualité suffisante pour susciter l'enthousiasme des directeurs artistiques, les sujets étaient néanmoins profondément ancrés dans une réalité aborigène.

'Buy-sell-tenial', la dénonciation du rêve-marchandise

Inaugurée en 1988, l'exposition *Dreamings* s'inscrivait dans une série de manifestations marquant le bicentenaire de l'Australie, commémoration célébrant les deux cents ans du débarquement de la première Flotte britannique. Les festivités invitaient le monde à voir une Australie aboriginalisée, à l'image de la commande artistique passée par le Nouveau Parlement à l'artiste warlpiri Michael Nelson Jakamarra (Nicholls, 1993 ; Massumi, 2002) ou encore le Bøeing 747 peint de motifs aborigènes. Déjà visible lors des

jeux olympiques de 1956 sous forme de motifs apposés sur des torchons de cuisine et de petits objets d'artisanat, la culture aborigène devint en 1988 le symbole de la différence que l'Australie avait à offrir (Myers, 2002). Dans les magasins australiens étaient vendus divers objets, tee-shirts, slips, et tapis, arborant des représentations de la faune et de la flore endémiques peintes à la manière des peintures du désert avec des petits points réguliers ou avec des hachures et des motifs en croisillons à la manière des peintres de la Terre d'Arnhem. Cette iconographie était utilisée, détournée, sans que les artistes ne soient consultés et encore moins rétribués (Janke, 1999). Dénonçant cette « industrie de l'imitation » (Johnson, 1996), des jeunes Aborigènes de Sydney, membres fondateurs de la coopérative Boomalli sur laquelle nous allons nous concentrer dans un instant, développèrent l'expression « *Buy-sell-tenial* » : la modification orthographique du terme *bicentennial* dénonçait avec humour la valeur économique d'une telle célébration.

Les célébrations du bicentenaire véhiculaient l'image d'une jeune nation vivant en harmonie avec la plus ancienne société primitive au monde, une vision qui excluait toute référence aux violences coloniales et à ses répercussions dans le présent. Les artistes urbains boycottèrent les expositions officielles et organisèrent leurs propres événements, lesquels furent fixés par l'objectif photographique de Brenda L. Croft, Tracey Moffatt et Michael Riley (Le Roux, 2010a). L'exposition *De Facto Apartheid*, 1988, inspirée de l'ouvrage éponyme de l'anthropologue aborigène Marcia Langton, témoignait du non-respect des droits fondamentaux aborigènes (Croft, 2000), un thème également au cœur du projet porté par Kevin Gilbert, auteur engagé et poète aborigène, dont l'exposition « Inside Black Australia », consacrée à huit photographes, révélait l'extrême pauvreté de la population aborigène, tant en ville que dans les communautés isolées. Qui étaient les artistes qui organisèrent ces contre-manifestations ? Leur parcours, leur message ?

Boomalli, « lutter, faire une marque »

Né en 1949 dans la région d'Adelaïde, Trevor Nickolls est le premier Aborigène à avoir suivi des études universitaires en arts plastiques. Son œuvre a inspiré de nombreux artistes aborigènes, amenant la conservatrice d'art Brenda Croft à le présenter comme le père de l'art urbain (Croft, 1994). L'un de ses thèmes de prédilection est la difficile articulation entre les pratiques indus-

PHOTO 1. – Trevor Nickolls, *Dreamtime spirit and Machine-time head*, 1980, encre sur papier, 17 x 21 cm, collection de l'artiste (© Trevor Nickolls, 1980)

trielles et technologiques du monde occidental et les conceptions spirituelles aborigènes, une dualité mise en scène dans l'autoportrait ici reproduit.

« Nous savons qui nous sommes mais souvent c'est la société qui ne sait pas vraiment qui sont les Aborigènes et ce qu'ils représentent. Je pense que tout Aborigène s'est entendu dire à un moment de sa vie : 'mais tu n'as pas l'air aborigène.' » (Bayles, in Aird, 2001 : 72)

En 1987, fut fondée à Sydney la *Boomalli Aboriginal Artists Residence Cooperative*. À l'origine de cette initiative, dix étudiants aborigènes, originaires de plusieurs régions de l'Australie qui s'étaient rencontrés à Sydney dans le cadre de leurs études supérieures ou lors de « Koori Art'84 », la première exposition d'art aborigène organisée dans un centre d'art contemporain (Neale, 2000). Partageant un sentiment d'isolement, ils avaient comme idée de créer un lieu d'accueil pour la communauté aborigène locale et pour tous les artistes aborigènes en visite à Sydney, une initiative inspirée des centres d'art du Territoire du nord (Mundine, 1990). Pour les membres de Boomalli, la coopérative était un lieu de solidarité au sein duquel ils pouvaient partager des expériences de vie similaires. Pour eux, ce 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'abo-

iginalité et du rejet que la société australienne exprimait à leur rencontre, les accusant de ne plus avoir de culture et de faire un art inauthentique.

Commun à trois groupes linguistiques du sud-est australien, Gamileroi, Bundjulong et Wiradjuri, le mot *Boomalli* signifie lutter ou faire une marque et symbolise la détermination des artistes à s'inscrire sur la scène artistique australienne. Dans « Black on Black : an Aboriginal Perspective on Koori Art », Djon Mundine (1990) expliquait que le nom de la coopérative relève d'un jeu de mot : la lettre « k » intégrée au mot « coopérative » donne un semblant de crédibilité historico-culturelle germanique tout en créant l'acronyme BAARK (*Boomalli Aboriginal Artists Residence Ko-operative*) qui phonétiquement en anglais donne *bark* (écorce), clin d'œil à l'une des techniques prédominantes de l'art aborigène. Par-delà l'idée d'établir un lieu de rassemblement pour la communauté aborigène, Boomalli avait également comme objectif d'influencer le regard occidental, de démontrer que l'art aborigène ne se résumait pas seulement aux peintures sur écorce et aux peintures à points du désert. Car si dès 1984, le directeur de la National Gallery of Australia recommandait d'intégrer l'art aborigène dans les collections d'art contemporain et que la même année l'Art Gallery of New South Wales (AGNSW) ouvrait le premier département des arts aborigènes et des îles du Torres Strait, cette politique concernait principalement les œuvres réalisées dans les communautés isolées. Par le biais d'expositions, de résidences d'artistes et de publications, les membres de Boomalli cherchaient à valoriser les artistes citadins et à encourager les institutions à considérer leur travail, lequel s'exprimait de plus en plus sous des formes diverses, peinture, sculpture, installation, gravure, photographie et vidéo.

En 1986, l'AGNSW acquit un tableau de Jeffrey Samuels, *L'Australie, ce continent changeant*, 1984, une installation de Judy Watson, *The Guardians*, ainsi que plusieurs œuvres sur papier de Fiona Foley et l'Art Gallery of Western Australia plusieurs œuvres de Trevor Nickolls et de Gordon Bennett. L'une des premières œuvres d'un artiste urbain à avoir été acquise par le *National Museum of Australia* est une installation de Fiona Foley, intitulée *Blacks' annihilation*, 1986, qui a comme thème la pendaison publique d'un groupe d'Aborigènes originaire de la Susan River sur l'île Fraser dans les années 1920.

Boomalli était un lieu où les artistes pouvaient se retrouver et s'encourager dans leur démarche de création, accompagnement qu'ils ne trouvaient pas à l'université. Dans un catalogue

d'exposition écrit à quatre mains avec l'historien de l'art Ian McLean (1996), Gordon Bennett, un artiste proche de Boomalli, revient sur sa formation artistique. À l'école d'art de Brisbane où il suivit des cours entre 1986 et 1988, les professeurs d'arts plastiques lui recommandèrent, expérience partagée par d'autres étudiants aborigènes (Croft, 1999), de s'inspirer de l'iconographie et du style des Aborigènes du Nord plutôt que de peindre selon un style occidental.

« Pendant des années, nous avons été punis d'être noirs, maintenant nous sommes punis de ne pas être assez noirs. » (Bancroft, in Croft, 1994 : 19)

Les résidences d'artistes croisées entre Aborigènes du Nord et du Sud qu'organisait à ses débuts Boomalli, tout comme les premières œuvres réalisées par ces jeunes artistes construites autour de motifs empruntés aux arts des communautés du Nord, participaient d'un processus de construction identitaire, d'une quête d'une identité aborigène dont les frontières étaient définies par le regard occidental et véhiculé à travers les instances de légitimation du monde de l'art. Comme Bronwyn Bancroft citée ci-dessus, nombreux furent les artistes qui commentèrent au début des années 90 leur malaise grandissant face à ce regard qui leur renvoyait une image de la culture aborigène qui ne correspondait pas à leur environnement socioculturel. Une fois conscients de cette ambiguïté, ces jeunes artistes expérimentèrent de nouveaux thèmes, principalement autour de l'histoire coloniale, spoliation foncière, déplacement forcé, massacre, Générations volées, des sujets qui justifiaient leur identité et donc leur positionnement artistique. Le traumatisme collectif provoqué par le débarquement des colons et la définition et la mise en scène de Soi et de l'Autre devinrent des sujets récurrents. Leurs techniques, que l'on pourrait qualifier de postcoloniales (appropriation, citation, collage), tendaient à déconstruire les processus de langage qui ont façonné les représentations coloniales des Aborigènes. Sous l'effet de la professionnalisation des premiers artistes urbains et des expositions organisées par ou en partenariat avec Boomalli, les musées d'art des six États australiens se mirent à acquérir quelques œuvres représentatives de ce courant émergent, en privilégiant les artistes originaires de leur région.

La critique de l'institutionnalisation

L'objectif que se donnait Boomalli était triple : répondre au manque d'espaces d'exposition

ouverts à l'art urbain ; témoigner de la résilience de la culture aborigène en zone urbaine ; déconstruire la dichotomie trop formelle entre artistes dits traditionnels et artistes dits urbains. Pour ce faire, des expositions réunissant des artistes urbains et des artistes originaires des communautés isolées furent organisées autour de thèmes communs tels que l'humour et la mémoire. En 1990, l'Australie fut représentée à la Biennale de Venise par deux artistes aborigènes, l'un originaire du désert central et résidant dans le Kimberley, Rover Thomas (Morvan, 2012), le second, Trevor Nickolls, originaire d'une région rurale du Sud et travaillant à Adélaïde. Cette sélection marque le début du processus de patrimonialisation de l'art aborigène urbain, une évolution de la politique culturelle qui fut bientôt mise en perspective et critiquée par les artistes. Selon eux, leurs œuvres étaient collectées et exposées en raison d'une différence culturelle qu'elles auraient à offrir, une forme d'exotisme définie par le regard occidental. Pour sortir du discours sur le relativisme et la diversité culturelle qui fixait comme valeur référentielle le goût occidental, les artistes de Boomalli développeront des projets transnationaux avec des artistes d'Afrique, du Canada et du Pacifique (Le Roux, 2010b). Leur intention était de mieux contrôler le monde de l'art, pour ne pas constamment en subir les règles. En 1993, soit cinq ans après l'exposition *Dreamings*, une nouvelle exposition mit en valeur l'art aborigène internationalement. Organisée par l'artiste suisse-allemand Bernard Luthi, en collaboration avec Djon Mundine, *Aratjara. Art of the First Australians* réunissait des peintures et des sculptures du Territoire du Nord ainsi que des œuvres d'art urbain, dont une installation de Lin Onus sur le thème des morts en garde à vue. L'exposition avait comme objectif de présenter tous les arts aborigènes contemporains comme le produit d'une rencontre coloniale. Lors de son discours inaugural, Gary Foley, alors directeur de l'Aboriginal Arts Board, déclara face à ces œuvres :

« Nous avons survécu. Nous sommes ici, toujours là. » (*in* Peebus, 1994 : 9)

Mais lors de la présentation de l'exposition à Dusseldorf, la plupart des œuvres d'art urbain furent exclues, officiellement par manque d'espace. Face à cet argument invoqué, Brenda Croft (1999: 103) exprima l'idée déjà ancienne mais récurrente:

« Pourquoi les œuvres des artistes aborigènes, les 'anciens' des communautés 'isolées', sont constamment privilégiées et regardées comme bien plus 'authentiques' que celles des 'jeunes' artistes aborigènes des villes ? ».

L'expression *remote communities*, traduite ici par « communauté isolée », désigne en Australie les communautés aborigènes géographiquement éloignées des grands centres urbains. Pour beaucoup d'amateurs d'art, l'expression induit l'idée d'une distance géographique mais également celle d'une distance temporelle. Dans ces contrées isolées résideraient encore des sociétés intouchées, primitives, premières. Selon cette perspective évolutionniste, les artistes aborigènes installés dans les grands centres urbains sont inauthentiques parce que hors de cet espace originel, une perte de primitivité qui justifie leur exclusion de l'exposition de Dusseldorf.

Rejouer le kitsch culturel

« Le fait que je doive utiliser la langue du colonisateur est une déclaration en elle-même. Le fait que je n'ai pas d'histoire des six tribus dont je descends est affligeant. J'ai délibérément adopté une démarche inhabituelle. J'ai 'emprunté' aux artistes européens. » (Bell, *in* Eather, 2001 : 92)

Le style de Richard Bell est reconnaissable par son étonnant mélange de pathos et d'ironie qui génère chez le spectateur des sentiments ambigus (Butler et Thomas, 2003)¹. Son travail s'inscrit dans une relecture du modernisme et du primitivisme. Considérant que les avant-gardes occidentales se sont approprié les arts d'Afrique, d'Océanie et des Amériques, l'artiste aborigène a fait sienne cette logique. Il s'approprie les œuvres d'Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Jasper Johns et Robert Rauschenberg, détournant le sens général de leurs expressions et jouant sur la reconnaissance formelle des styles artistiques pour aiguïser l'intérêt du spectateur. Aux scènes de Lichtenstein, Richard Bell ajoute un nouveau personnage, Richie, l'amant d'une belle femme blonde, face à laquelle il se demande s'il va devoir accorder ses goûts et ses manières de faire comme dans *Love at First Site*, 2004, où il lui fait dire, « Alors Kylie, est-ce que cela veut dire qu'il faut que j'aime ta musique? ». Dans d'autres séquences, on voit la jeune femme souriante, heureuse que son amoureux ait réussi sa carrière artistique. Perdue dans ses pensées,

1. On peut voir le travail de Richard Bell sur le site internet de la Milani Gallery, la galerie d'art qui le représente. Les douze images présentées reflètent bien l'évolution de son travail : <http://www.milanigallery.com.au>. Sur le site de l'activiste Gary Foley, sont également visibles plusieurs images de la série Lichtenstein, dont *Self-Portrait In The Studio*: <http://www.kooriweb.org/foley/great/art/works19.html>.

PHOTO 2. – Tony Albert, *Sorry* 2008, matériaux divers (99 pièces), 200 x 510 x 10 cm (installation), Acc. 2008.384a-uuuu, The James C Sourris, AM, Collection. Purchased 2008 with funds from James C Sourris through the Queensland Art Gallery Foundation. Collection: Queensland Art Gallery (© Tony Albert, 2008)

elle se demande : « Oh Richie ! Où es-tu ? À New York, Londres ? Redfern » (*Nayar*, 2004). Richard Bell explore la manière dont les relations sociales et interraciales sont définies selon la richesse ou le succès de la personne issue du groupe minoritaire, un thème qu'il a développé en l'associant plus étroitement au marché de l'art. *The Cleaner*, 2004 ou *Self-Portrait In The Studio*, 2006, reprennent des œuvres de Lichtenstein, maisons élégantes auxquelles l'artiste aborigène a rajouté une touche australienne, reproduisant, comme accrochés au mur, des tableaux d'artistes aborigènes du désert et ses propres œuvres.

Roy Lichtenstein s'est intéressé à la transformation des espaces, notamment les sites sacrés que le développement touristique rend plus proches d'objets de consommation de masse que de lieux empreints de spiritualité. Tout comme le *Temple d'Apollon* de Lichtenstein ne renvoie pas au vrai temple mais au symbole que ce temple est devenu, la peinture *Uluru Dreaming Three*, 1993, de Trevor Nickolls – une œuvre assez simple qui juxtapose le symbole du dollars et l'image du monolithe rouge Uluru (Ayers Rock) – illustre le processus par lequel Uluru est passé de l'état d'un site sacré pour les groupes aborigènes de la région du désert central au symbole de l'industrie touristique australienne.

« En rendant la trivialité encore plus triviale, l'artiste la retourne contre elle-même et, sans prétendre la transformer en bon goût, la fait accéder à ce qu'en termes philosophiques on pourrait appeler la conscience de soi. » (Keller, in Gonseth, 2000 : 219)

C'est à cette conscience aiguisée de l'environnement culturel que l'œuvre de Richard Bell fait

écho. En reproduisant des tableaux aborigènes dans un intérieur façonné à la Lichtenstein, l'artiste aborigène développe une critique, non pas des œuvres aborigènes qu'il reproduit, mais de l'image qui en est faite. Il dénonce la transformation du message politique des œuvres en un pastiche esthétique qui génère de la valeur sociale pour celui qui l'expose dans sa maison. Et en associant ses propres œuvres sur lesquelles sont reproduites des phrases extraites de discours politiques, comme le refus de John Howard de dire pardon aux générations volées, Richard Bell cherche à produire un double effet : une prise de conscience de la réalité – l'occultation des valeurs de réconciliation portées par les peintures du désert (Myers, 2002) – et un sentiment de culpabilité à l'égard de la réalité déniée. Avec cette série, Bell met en scène l'impossible rencontre entre les Aborigènes et les non-Aborigènes par le biais d'une industrie construite sur le kitsch culturel.

Proche de Richard Bell, le jeune artiste Tony Albert a réalisé en 2008 une installation murale composée d'objets – assiettes, cartes postales et poupées aux représentations d'Indigènes stéréotypés – formant le mot *Sorry* (photo 2). L'œuvre fait référence au discours du Premier ministre Kevin Rudd, lorsqu'en février 2008 il demanda officiellement pardon aux milliers d'enfants aborigènes métissés qui furent enlevés de force à leur famille pour être placés dans des centres de regroupement, ce que la Commission Australienne des Droits de l'Homme a appelé « les générations volées » (Wilson, 1997). Si ce geste politique fut fort symboliquement, pour beaucoup d'Aborigènes ce n'était encore que des mots qui attendaient des actions.

Par le biais d'un processus d'appropriation et de détournement, Richard Bell, comme Tony Albert et d'autres artistes urbains, explore et soulève les mécanismes et les enjeux liés aux images, processus dont il développa certains enjeux théoriques et pratiques dans un texte intitulé le « Théorème de Bell » (2002), titre tiré d'une expression d'Imants Tiller, artiste majeur du postmodernisme australien qui détournait des iconographies aborigènes (Butler, 2006).

Aboriginal Art. It's a White Thing

En 2003, le premier prix du National Aboriginal and Torres Strait Art Award (NATSIAA), le plus grand et célèbre concours d'art aborigène australien fondé en 1984, fut décerné à Richard Bell pour son œuvre *Scientia E Metaphysica* (*Bell's Theorem*). C'était la première fois qu'un artiste urbain recevait le premier prix toute caté-

gorie. Dans son discours de remerciements, Bell revint brièvement sur sa naissance dans un abri de fortune en 1953 à Charleville dans le Queensland et son placement dans une institution à Darwin de 1959 à 1965. Il fut l'un de ces milliers d'enfants victimes des « Générations volées ». Adulte, il retourna vivre dans le Queensland où il s'investit activement dans la lutte sociale. C'est dans cette perspective, pour encourager un dialogue entre Aborigènes et non-Aborigènes, qu'il s'essaya à la peinture à l'âge de 34 ans, soit seize ans avant que le NATSIAA ne lui décerne le premier prix. Il réalisa d'abord des collages à partir d'archives coloniales et d'extraits de journaux, puis se détacha progressivement des documents pour ne s'intéresser qu'aux formules et aux expressions tirées de discours politiques. Sur des fonds monochromes, il écrit en lettres majuscules « PARDON », « DEHORS » ou encore « Laissez nos enfants tranquilles », des énoncés qui sont des extraits de discours politiques ou des réponses de l'artiste au contexte politique.

Scientia E Metaphysica (Bell's Theorem), 2003 est une peinture acrylique, quadrillée de larges bandes de couleurs vives et marquées de projections de peinture². Au centre de la composition, 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 le « Théorème de Bell » (2002 : 1), un texte d'une dizaine de pages :

« Il n'y a pas d'industrie artistique aborigène. Il y a cependant une industrie qui gère l'art aborigène. Les principaux acteurs de cette industrie ne sont pas aborigènes. Ce sont principalement des Blancs dont les domaines d'expertise relèvent des champs de l'anthropologie et de l'art occidental. »

Sans être une analyse fine de l'industrie artistique australienne, le texte met en exergue le déséquilibre financier et décisionnel qui agit en faveur des non-Aborigènes. Sa principale critique reprend celle déjà formulée par les membres de Boomalli, à savoir une vision stéréotypée de l'aboriginalité perçue à travers le prisme de l'exotisme et véhiculée par une série de prétendus experts en culture aborigène que Bell nomme BINTS et BOOKEES. Le premier acronyme désigne ceux qui sont allés dans le Territoire du Nord (*Been in the Northern Territory*) et la seconde expression définit, dans ce contexte, ceux qui ne sont pas allés dans des communautés mais qui se sont beaucoup documenté sur le sujet. Ces deux types de personnes auraient tendance à définir les Aborigènes des régions

isolées, ceux qui parlent encore des langues aborigènes, et dont les droits et devoirs sont encore définis par la Loi (Morphy, 2008), comme de « vrais Aborigènes authentiques » à l'inverse de ceux de la côte est.

La seconde critique que Bell développe et qui découle de sa première observation est introduite par la lettre « E », récurrente dans plusieurs de ses tableaux, et qu'il définit comme étant le « E » de « exploitation ». Bell se fait ici l'écho d'une réalité soulignée par de nombreux autres commentateurs aborigènes et non-aborigènes, le fait que l'industrie artistique aborigène soit chiffrée à plus de 300 millions de dollars mais que la majorité des artistes ont un revenu annuel inférieur à 10 000 dollars (Myer, 2002).

Ponctuant sa démonstration de propositions, Bell recommande que le système des financements soit réorganisé afin d'encourager l'emploi des Aborigènes au sein de toutes les instances de légitimation du monde de l'art. Repenser le mode de financement permettrait de sortir de la représentation négative des Aborigènes, perçus comme des assistés, et de rompre avec la logique avec laquelle l'État, parce qu'il finance des programmes en faveur de l'art et de la culture aborigène, s'approprie l'imagerie aborigène dans ses campagnes de publicité.

« Il est possible que notre art, en agissant comme une forme de représentation, offre aux Australiens non-aborigènes une nouvelle manière d'éviter tout contact avec les Aborigènes eux-mêmes; de voir l'art mais ni le peuple, ni ses conditions de vie ou ce qu'ils ont à dire. » (Mundine, 2007)

Les critiques formulées dans le « Théorème de Bell » étaient, et continuent d'être, partagées par de nombreux Aborigènes. Le critique d'art et commissaire d'exposition Djon Mundine, reprenant une idée de Marcia Langton (1993), considère en effet qu'il y a un rapport entre la faible visibilité des Aborigènes dans les médias et la présence croissante de l'art aborigène dans les musées (2007) et l'activiste Gary Foley, lors d'un débat au festival *Dreaming* (2005) regrettait que les mécènes investissent seulement le domaine des arts. Ce sont ces modalités de la rencontre entre Aborigènes et non-Aborigènes que mettent en scène les aventures du personnage Richie dans les œuvres de Richard Bell.

Bien que les artistes urbains aient progressivement été reconnus par les institutions australiennes et leur art collecté par les musées, ils ont continué à avoir un discours critique sur le processus de patrimonialisation de l'art aborigène. C'est dans cette perspective qu'ils ont expéri-

2. L'œuvre est visible sur le site internet de la Milani Gallery: <http://www.milanigallery.com.au>.

menté de nouveaux styles et qu'ils ont mené des actions pour essayer d'influencer le gouvernement à reconfigurer son système d'aides à la création (Le Roux, 2010a). Dans une conférence donnée à São Paulo en 1986 et intitulée « Culture : un concept réactionnaire ? », Félix Guattari distingue trois sens au mot culture, qu'il désigne sous les termes de « culture-valeur », « culture âme-collective » et « culture marchandise ». À partir des travaux de Pierre Bourdieu sur les facteurs culturels dans les mécanismes de reproduction des hiérarchies sociales, Guattari définit un premier sens, relativement commun, au mot culture. C'est « un jugement de valeur qui détermine qui a de la culture et qui n'en a pas ». Selon l'intellectuel français, cette « culture-valeur » remplace d'anciens systèmes de ségrégation sociale des élites bourgeoises qui puisent aujourd'hui la légitimité de leur pouvoir dans le champ des savoirs intellectuels et artistiques là où, avant, elles le puisaient dans des titres et qualités. Le niveau B du modèle de Guattari est la « culture âme-collective », une « espèce d'âme assez vague, difficile à saisir et qui s'est prêtée au cours de l'histoire à toutes sortes d'ambiguïtés, car c'est une dimension sémantique qui se rencontre aussi bien dans le parti hitlérien, avec la notion de *Volk* (peuple), que dans de nombreux mouvements d'émancipation qui veulent se réapproprier leur culture et leur fond culturel ». Guattari fait ici écho à une autre acception du mot, acception commune mais difficile à définir car elle se base sur un petit nombre de facteurs prélevés dans l'ensemble des produits et des activités de populations qui déterminent leur ordre politique, social et religieux. Le mouvement par lequel ces marqueurs sont institués et coupés de leurs réalités politiques et sociales vient, en partie, du troisième niveau qu'identifie Guattari, la « culture-marchandise », soit un ensemble de personnes, d'équipements et d'objets. L'originalité de la démarche de Guattari tient au fait qu'il ne traite pas séparément les trois valeurs mais qu'il pense leurs interactions. Il démontre que bien qu'il y ait eu, au Brésil et dans d'autres régions du monde, un large développement des structures institutionnelles pour promouvoir et diffuser les arts,

« ce double mode de production de la subjectivité, cette industrialisation de la production de culture selon les niveaux B et C, n'a absolument pas renoncé au système de valorisation du niveau A. Derrière cette fausse démocratie de la culture, les mêmes systèmes de ségrégation continuent à s'instaurer à partir d'une catégorie générale de culture, de manière complètement sous-jacente, [...] dissimulée. »

Selon le modèle de Guattari, ceux qui déterminent et définissent les normes à partir desquelles doit fonctionner la culture de masse sont les personnes du niveau A, celles possédant un ensemble de connaissances leur conférant certaines facultés pour imposer un goût.

La référence au modèle développé par Guattari est utile pour clarifier le propos de Bell, révélant comment des personnes qui ne sont pas de la culture aborigène (au sens de B) utilisent leurs connaissances, leur culture (A), pour appuyer une certaine vision du monde et renforcer une hiérarchie sociale. Le processus de validation, par lequel ils peuvent définir ce qui relève ou non de la culture aborigène, ce qui est valable, beau ou aborigène, se fait par le biais de structures – musées, concours, organismes publics – desquelles sont plus ou moins absents les Aborigènes. Si dès les années 1990 des personnes d'origine aborigène ont été employées dans les musées, ceux-ci ont régulièrement dénoncé leur manque d'autonomie, un rapport de force encore aujourd'hui en cours ainsi que le révèle la récente démission d'Hetti Perkins. Ancienne conservatrice en chef à l'Art Gallery of New South Wales, Perkins a dirigé de nombreux projets dont la Commande publique d'art aborigène au musée du quai Branly. Dans sa lettre de démission, elle dénonce le manque d'autonomie dont elle a disposé et la récurrence avec laquelle ses projets étaient systématiquement refusés par sa hiérarchie, un cas qui rappelle fortement celui qui opposa Djon Mundine à la Queensland Art Gallery (Le Roux, 2010a). En écrivant au centre de sa peinture *Scientia E Metaphysica (Bell's Theorem)*, « L'art aborigène. C'est un produit de Blancs », Bell invite le spectateur à penser l'art par rapport à une réalité politique, un rapport de force qui se joue dans les structures qui soutiennent la création et la diffusent. En Australie, les classes dominantes blanches ont défini la peinture du désert et du Nord comme un art ancestral faisant de l'Australie un pays attrayant touristiquement. Cette image fut particulièrement développée dès le bicentenaire de 1988. Mais en faisant de l'art aborigène une icône touristique, l'emblème de l'australianité (Myers, 2002), une forme d'essentialisme fut fixée, frontière arbitraire qui exclut les Aborigènes travaillant en dehors des cadres reconnus, des cadres domestiqués (Tamisari, 2007). On retrouve là les caractéristiques de la « machine de production de subjectivité » dont parle Guattari dans sa conférence de São Paulo, une machine dont les représentations sont véhiculées par le biais des musées, des concours et des organismes de financement, des équipements qui fonctionnent selon

des normes établies par des entrepreneurs qui agissent comme des intermédiaires entre les créateurs et les spectateurs.

Conclusion

Avec son expression « L'art aborigène. C'est un produit de Blancs », Richard Bell dénonce des relations asymétriques dans le soutien institutionnel, un déséquilibre en faveur des artistes des communautés isolées perçus comme ayant une différence à offrir. Face à un processus d'institutionnalisation qui normalise certaines formes artistiques et encourage les artistes des communautés isolées à se former aux exigences des concours (Butler, 2007), des artistes résidant en ville ont développé une agentivité spécifique. Les artistes regroupés autour de Boomalli se sont organisés pour réagir face à la tendance académique qui définissait l'art aborigène en termes d'authenticité et de continuité avec les traditions ancestrales sans considération pour les contingences historiques. Le développement de la politique de multiculturalisme dans les années 1990 les obligea à revoir leur position pour ne pas être récupérés dans un processus de stratégie managériale servant une expansion néolibérale (Hage, 1998). Selon ces artistes, ces premières grandes expositions institutionnelles isolaient les œuvres de leurs réalités politiques et sociales et catégorisaient en sphères distinctes des productions culturelles que les créateurs pensaient pourtant liées. Ce faisant, ils établirent des réseaux internationaux pour monter des résidences d'artistes et des expositions au Canada, en Afrique et dans le Pacifique afin de sortir de la vision occidentale de l'art. D'autres développèrent un style plus direct comme celui des artistes regroupés autour de la figure de Richard Bell. Ces membres fondateurs de proppaNOW, collectif fondé à Brisbane en 2004, engagé, parfois violemment, souvent avec humour, les spectateurs et les invitent à une prise de conscience face à la persistance de la stigmatisation du peuple aborigène. La charge polémique de leurs œuvres qui passe par le ton adopté, les images de violence choisies ou encore par l'invective lancée au spectateur par le biais des pronoms personnels a pour but de forcer celui-ci à sortir du processus de déni dans lequel l'Australie leur semble plongée. Son caractère subversif vise à décentrer le regard que les spectateurs occidentaux portent sur les peuples autochtones. Alors que l'art aborigène est devenu omniprésent en Australie et visible jusque sur les murs du musée du quai Branly, la

situation sociale s'est profondément dégradée depuis la nomination en 1996 de John Howard au poste de Premier ministre. Parmi les œuvres réalisées par les membres de proppaNOW, beaucoup explorent l'accroissement des violences policières et examinent la portée des discours révisionnistes. Bien qu'étant de plus en plus souvent invités à exposer dans des musées nationaux, ces artistes continuent également de présenter leurs œuvres par le biais de réseaux alternatifs, tels que des festivals et des plateformes numériques comme le site Cybertribe monté par l'artiste Jenny Fraser³.

Remerciements

Je tiens à remercier les relecteurs anonymes pour leurs critiques constructives ainsi que les artistes qui ont accepté que soient reproduites gracieusement leurs œuvres.

BIBLIOGRAPHIE

- AIRD Michael, 2001. *Brisbane Blacks*, Brisbane, Keeaira Press.
- AMSELLE Jean-Loup, 2005. *L'Art de la friche. Essai sur l'art africain contemporain*, Paris, Flammarion.
- DE LARGY HEALY Jessica, 2010. Karel Kupka et les maîtres-peintres de la Terre d'Arnhem. La biographie d'une collection d'art aborigène, *Gradhiva* n°12, pp. 198-216.
- BUTLER Rex et Thomas MORGAN, 2003. *I am not Sorry: Richard Bell Out of Context* (<http://www.kooriweb.org/foley/great/art/article1.html>).
- BUTLER Sally, 2007. *Our Way. Contemporary Aboriginal Art from Lockhart River*, Brisbane, University of Queensland.
- CROFT Brenda L., 1999. Boomalli: From Little Things Big Things Grow, in L. Taylor et al., *Painting The Land Story*, Canberra, National Museum of Australia, pp. 95-118.
- , 1994. From Little Things Big Things Grow: Indigenous artistic, political and cultural development in the New South Wales region of Australia from 1984-1994, Sydney, mémoire de maîtrise de management culturel, University of New South Wales.
- DUFRENNE Mikel, 1974. *Art et politique*, Paris, coll. 10/18.
- DORING Jeff (éd.), 2000. *Gwion Gwion. Dulwan maaaa. Chemins secrets et sacrés des Ngarinyin, aborigènes d'Australie*, Köln, Könemann.
- EATHER Michael (ed.), 2001. *Dreamtime, Zeitgenössische Aboriginal Art. The Dark and the Light*, Vienne, Sammlung Essl Edition.

3. <http://www.cybertribe.culture2.org/jennyfraser/>

- FOLEY Fiona, (eds.), 2006. *The Art of Politics and the Politics of Art*, Brisbane, Keeria Press.
- GRIBALDO Alessandra et Giovanna ZAPPERI, 2007. Un autre regard. Ethnographie, narration et postcolonialisme, *Multitudes* 29, pp. 61-73.
- GUATTARI Félix, 1986. Culture : un concept réactionnaire ?, conférence de São Paulo (http://www.cip-idf.org/article.php3?id_article=4025).
- HAGE Ghassan, 1998. *White Nation: Fantasies of White Supremacy in a Multicultural Society*, Annadale, Pluto.
- JANKE Terri, 1999. *Our Culture: Our Future. Report on Australian Indigenous Cultural and Intellectual Property Rights*, Canberra, ATSIC.
- KELLER Jean-Pierre, 2000. Au bout du voyage l'image, in M. Gonseth, Jacques Hainard et Roland Kaehr (éds), *Derrière les images*, Neuchâtel, Musée d'ethnographie de Neuchâtel, pp. 209-221.
- JOHNSON Vivien, 1996. *Copyrites: Aboriginal art in the age of reproductive technologies*, Sydney, National Indigenous Arts Advocacy Association and Macquarie University.
- LANGTON Marcia, 1993. *Well I heard it on the Radio and I saw it on the Television... An essay for the Australian Film Commission on the Politics and Aesthetics of Filmmaking by and about Aboriginal People and Things*, Sydney, Australian Film Commission.
- LE ROUX Géraldine, 2010a. Création, réception et circulation internationale des arts aborigènes. Ethnographie impliquée et multi-située avec des artistes de la côte est d'Australie, thèse de doctorat, EHESS Paris.
- , 2010b. Des visions alterNATIVES dans l'art contemporain du Pacifique, *Grand Nord Grand Sud. Artistes inuit et aborigènes*, Musée de l'Abbaye de Daoulas, EPCC, Palantines, pp. 160-164.
- MCLEAN Ian et Gordon BENNETT, 1996. *The Art of Gordon Bennett*, Sydney, Craftsman House.
- MORGAN Joyce, 2011, 26 September. Letter reveals frustration that forced Perkins to quit gallery, Sydney, *The Sydney Morning Herald* (<http://www.smh.com.au/entertainment/art-and-design/letter-reveals-frustration-that-forced-perkins-to-quit-gallery-20110925-1krtp.html#ixzz1q8gTC1qF>).
- MORPHY Howard et France WRIGHT (eds), 1999. *The art and craft centre story: a survey of thirty nine Aboriginal community art and craft centres in remote Australia*, vol. 1, Canberra, ATSIC.
- , 2008. *Becoming Art. Exploring cross-cultural Categories*, Sydney, University of New South Wales Press.
- , 2001. Seeing Aboriginal Art in the Gallery, *Museums of The Future, The Future of Museums, Humanities Research* 8, pp. 37-50.
- MORVAN Arnaud, 2012. La trace chantée dans la peinture kija du Kimberley Oriental, *Les Cahiers de Littérature orale* 67-68, pp. 95-119.
- MUNDINE Djon, 2007 (07.1). White Face – Black Mask, *NAVA Quarterly*, pp. 7-10.
- , 1990. Black on Black: an Aboriginal Perspective on Koori Art, *Art Monthly Australia* 30, pp. 13-19.
- MYER Rupert, 2002. *Contemporary Visual Arts and Craft Inquiry*, Canberra, DCITA (<http://www.cvacinquiry.dcita.gov.au/issue/issuespapertoc.html>).
- MYERS Fred, 2002. *Painting Culture: The Making of an Aboriginal High Art*, Durham, Duke University Press.
- NEALE Margo, 2000. United in the struggle: Indigenous art from urban areas, in M. Neale et S. Klei-nert, *The Oxford Companion to Aboriginal Art and Culture*, Melbourne, Oxford University Press, pp. 267-277.
- NICHOLLS Christine, 1993. The Art of Reconciliation: Art, Aboriginality and the State, *Meanjin* 54, 4, pp. 705-715.
- PEEBUS Judy, 1994 (3 juin). Songlines across Europe, *The Age* (<http://www.kooriweb.org/foley/resources/art/age3jun94.html>).
- PETERSON Nicolas, 2005. *Donald Thompson in Arnhem Land*, Melbourne, The Miegunhya Press.
- SPENCER WALTER Baldwin, 1928. *Wanderings in wild Australia*, Londres, Macmilan.
- TAMISARI Franca, 2007. L'art de la rencontre : Audace, drame et subterfuge des tactiques performatives, in G. Le Roux et L. Strivay, *La revanche des genres. Art contemporain australien*, Stavelot, Ainu Productions, pp. 38-53.
- WELSCH Robert et al. (eds), 2006. *Exploring World Art*, Long Grove, Waveland.
- WILSON Ronald S., 1997. Bringing Them Home: Report of the National Enquiry into the Separation of Aboriginal and Torres Strait Islander Children from their Families, Sydney, Human Rights and Equal Opportunity Commission (<http://www.abs.gov.au/AUSSTATS/abs@.nsf/Lookup/4102.0Chapter3002008>).