
Les Objets *trickster* dans l'art contemporain autochtone au Canada

Jean-Philippe Uzel



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/actesbranly/241>

DOI : [10.4000/actesbranly.241](https://doi.org/10.4000/actesbranly.241)

ISSN : 2105-2735

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Référence électronique

Jean-Philippe Uzel, « Les Objets *trickster* dans l'art contemporain autochtone au Canada », *Les actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac* [En ligne], 1 | 2009, mis en ligne le 28 juillet 2009, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/actesbranly/241> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/actesbranly.241>

Ce document a été généré automatiquement le 8 septembre 2020.

© Tous droits réservés

Les Objets *trickster* dans l'art contemporain autochtone au Canada

Jean-Philippe Uzel

- 1 Coyote a fait irruption dans l'histoire de l'art contemporain un jour de mai 1974. À son habitude, il a surgi là où on l'attendait le moins : dans une galerie de Manhattan qui venait tout juste d'ouvrir ses portes. Il avait été convié par un étrange shaman venu de l'ancien monde avec lequel il cohabita pendant une semaine dans l'espace clos de la galerie. L'homme était venu à la rencontre de Coyote pour nouer avec lui un dialogue ouvert et authentique dans un esprit de réconciliation. Il souhaitait, à travers cet échange, dépasser le conflit entre l'homme blanc et l'Indien, à l'origine selon lui du trauma de l'Amérique moderne. En effet, Joseph Beuys, on l'aura reconnu, entendait par cette action réconcilier, comme il l'a fait dans toute son œuvre, l'Occident moderne et la spiritualité ancestrale. Pourtant, on peut se demander si l'artiste allemand est arrivé à ses fins et s'il n'a pas été à sa façon la dupe de Coyote. Beuys voulait renouer avec l'énergie spirituelle des Amérindiens, et plus précisément avec l'idée de liberté, mais tout laisse penser que son projet s'est retourné contre lui. Venu à la rencontre de l'Amérique sauvage, tout ce qu'il parvint à faire c'est à la mettre en cage. Il exposait par là même en évidence : cette Amérique n'existait plus, ou du moins elle n'existait plus qu'à l'état de captivité.

Fig. 1. Joseph Beuys, *I Like America and America Likes Me*, 1974. Action présentée durant une semaine à la galerie René Block, New York, mai 1974.



Joseph Beuys, photographie Lorraine Senna, New York.

- 2 La rencontre entre Beuys et Coyote nous rappelle une autre rencontre, beaucoup plus ancienne celle-là, racontée par les Brûlés, une branche sioux du Dakota du Sud, l'histoire de « Coyote et du Wasichu¹ ». Le Wasichu – qui représente pour les Brûlés l'homme blanc, le nouveau venu qui est animé par l'esprit de convoitise et cherche à tirer profit de toutes les situations – entend dire un jour que Coyote est un négociateur redoutable qui peut rouler n'importe qui dans la farine. Le Wasichu, qui exploite les Indiens depuis tant d'années n'en croit pas ses oreilles et va à la rencontre de Coyote en le mettant au défi de le duper. Celui-ci lui répond qu'il accepte de relever le défi mais qu'il ne peut rien faire sans ses « pilules de tricherie » (« *cheating medecine* ») qui sont restées chez lui et, comme il habite loin, il demande au Wasichu de lui prêter son cheval. Ce dernier est tellement avide de se mesurer à Coyote, qu'il accepte. Coyote lui demande alors de lui prêter ses vêtements pour que le cheval ne soit pas effrayé par son nouveau cavalier. Le Wasichu acquiesce une nouvelle fois tant il est sûr de battre son adversaire et regarde Coyote, vêtu de ses habits, partir sur son cheval, alors que lui reste planté sur place dans son caleçon.
- 3 Bien entendu, les intentions de Beuys et celles du Wasichu sont aux antipodes. Le trajet en ambulance de Beuys entre l'aéroport et la galerie René Block a pour objectif de le protéger de toute contamination avec l'idéologie de l'Amérique moderne, mais aussi de l'affranchir de l'histoire américaine de l'homme blanc, histoire faite d'exploitations et de persécutions. L'artiste allemand voulait recommencer cette histoire sur de nouvelles bases, celles du respect et de l'amour réciproques comme le dit bien le titre de son action : *I like America and America likes me*. En ce sens, Beuys est le contre-modèle du Wasichu. Mais dans les deux cas, Coyote utilise la ruse et la roublardise pour faire en

sorte que soit pris celui qui croyait prendre. Le Wasichu était venu rouler Coyote, il se trouve lui-même berné ; Beuys était venu « créer de la liberté² », comme il l'a alors dit, et il se trouve enfermé en cage pendant une semaine.

Le « trickster shift »

- 4 Si Beuys a choisi de dialoguer avec un coyote, ce n'est pas par hasard. L'animal est depuis toujours divinisé par les autochtones. Il est l'une des incarnations privilégiées du *trickster*, ce « fripon divin » dont l'anthropologue Paul Radin a décrit et analysé le mythe complet chez les Winnebagos du Wisconsin et du Nebraska. Mais Beuys aurait dû savoir que chez les Winnebagos, le *trickster* a pour nom *Wakdjunkaga*, ce qui signifie littéralement « celui-qui-joue-des-tours³ ». Le propre du *trickster* est en effet de ne jamais être là où l'on croit, de décevoir systématiquement les attentes que l'on peut avoir à son égard. C'est d'ailleurs pour cette raison que, parmi tous les noms dont on l'a affublé, le « décepteur » est l'un de ceux qui reviennent le plus souvent. La faculté d'esquive du *trickster* tient, entre autres, à son formidable pouvoir de transformation : il passe sans effort de la forme humaine à la forme animale (le coyote, mais aussi le cerf, le corbeau, le carcajou...), du genre masculin au genre féminin, et vice versa. P. Radin note que chez les Winnebagos « le Fripon prend la forme de deux personnages : l'un est exclusivement Fripon, l'autre ne l'est qu'à demi⁴ ». Voilà toute l'ambiguïté du *trickster*, même dans le dédoublement des identités, il ne se dédouble qu'à moitié. Sa duplicité ne se laisse jamais enfermer dans une catégorie. Les anthropologues qui à la suite de Radin ont étudié le mythe du *trickster* ont d'ailleurs éprouvé les plus grandes difficultés à cerner les contours du personnage, comme le remarque humblement Laura Makarius :

« Ethnologues, psychologues, mythologues, historiens des religions se penchant sur le *trickster* se trouvent en présence d'un amas de contradictions. [...] On dirait que chaque qualité ou chaque défaut qui lui est attribué fait automatiquement appel à son opposé⁵ ».

- 5 Certains, à l'instar de l'historien des religions Raffaele Pettazzoni qui a étudié les Pawnees du Nebraska et de l'Oklahoma, ont même suggéré que le mythe du fripon était un « faux mythe » – où dominant le mensonge, la farce et la vulgarité – que tout oppose au sérieux, à la dignité et à la sublimité des « vrais mythes », ceux des origines⁶. Telle est la force du *trickster* : échapper au discours savant en cultivant les contradictions, faire croire à celui qui l'étudie que son existence relève d'une falsification.

Fig. 2. Rebecca Belmore, *Coyote Woman*, 1991, Graphite sur papier, 33 X 50 cm.



Rebecca Belmore, avec l'aimable autorisation de l'artiste.

- 6 On comprend dès lors pourquoi les artistes autochtones nord américains se sont reconnus dans cette figure mythique dont le caractère insaisissable permet à la fois de résister à l'acculturation et d'échapper au réductionnisme identitaire. Dès le début des années 1980, des artistes autochtones commencèrent à convoquer le *trickster* sous la forme de son avatar favori : Coyote. Dans les tableaux d'Harry Fonseca, un Maïdu de Californie, Coyote réalisait quelques numéros de *music-hall* pour les touristes qui venaient le photographier (*Rose and the Res Sisters*, 1982) et devenait lui-même, par un dédoublement dont il a le secret, un touriste en chemise hawaïenne qui photographiait les villages amérindiens (*Wish You Were Here*, 1986). Jimmie Durham, un Cherokee de l'Arkansas, faisait également référence à Coyote dans plusieurs de ses performances en réactivant dans le même temps l'esprit provocateur et irrévérencieux du fripon. Par exemple, dans une performance de 1987, Durham racontait de façon solennelle des histoires mettant en scène Coyote jusqu'au moment où il était interrompu par les propos racistes d'un spectateur. Alors que le trublion se trouvait sur le point de se faire mettre à la porte par le public, l'artiste révélait qu'il s'agissait en fait d'un complice qui prenait part à la performance...⁷
- 7 Ce « *trickster shift* », comme l'a appelé l'historien de l'art Allan J. Ryan⁸, a touché une grande partie des artistes autochtones qui arrivèrent sur la scène de l'art contemporain dans les années 1990. Les commémorations entourant le cinq centième anniversaire de la « découverte de l'Amérique », en 1992, offrirent la possibilité à ces artistes de montrer leur travail dans de grandes institutions muséales. Ce fut particulièrement vrai au Canada où les institutions artistiques fédérales ont pour mission de diffuser l'art et la culture autochtones, mais où elles se contentent trop souvent d'en montrer seulement les formes traditionnelles. L'année 1992 marquait ainsi un tournant avec l'organisation de grandes expositions d'art autochtone contemporain comme *Indigena : perspectives autochtones contemporaines* au Musée canadien des civilisations ou *Land Spirit Power* au Musée des beaux-arts du Canada. Trois ans plus tard, en 1995, Edward Poitras fut le premier artiste autochtone à représenter le Canada à la Biennale de Venise⁹. Mais

les artistes qui jouirent de cette nouvelle visibilité étaient bien conscients de sa contrepartie : la reconnaissance tardive du milieu de l'art contemporain s'accompagnait d'une forme de paternalisme néo-colonial où les bons sentiments (le fait de montrer l'art d'une minorité en voie de déculturation) étaient étroitement mêlés à une forme de dédain artistique (c'est avant tout parce que ces artistes étaient autochtones qu'on exposait leurs œuvres). N'y avait-il pas en effet un formidable paradoxe à exposer des artistes émergents dans un musée des civilisations consacré aux cultures traditionnelles et folkloriques ? Ce fut précisément pour éviter que ce piège identitaire ne se referme sur eux que les artistes firent appel au *trickster*. Celui-ci leur permit à la fois d'exposer leur *autochtonie* tout en s'en distanciant par l'humour et par l'ironie. Car le *trickster* se moque de tout, des autres mais également de lui-même, la dérision s'accompagne toujours chez lui d'une forme d'autodérision.

- 8 Mais finalement, peut-on se demander, qu'est-ce qui différencie fondamentalement le travail des artistes du « *trickster shift* » de celui de Beuys ? Le fait que celui-là soit produit par des autochtones et celui-ci pas ? Non, bien sûr, car affirmer ceci reviendrait à défendre une forme d'ethnisme qui n'est pas de mise ici puisque ces artistes essayent précisément de dépasser le réductionnisme identitaire dont ils sont les victimes et qui fait en sorte qu'on les présente toujours sous le label « artistes autochtones ». La raison de cette différence est ailleurs. Il n'y a qu'à comparer le Coyote de Beuys et celui que Poitras mettait en scène à la Biennale de Venise en 1995 pour comprendre immédiatement ce qui les sépare. L'un était bien en vie, symbole de la spiritualité et de la liberté des premières nations ; l'autre n'était plus qu'un sac d'os qui mettait en évidence la disparition accélérée de la culture autochtone. Mais pour autant, le coyote de Poitras n'avait pas perdu son pouvoir critique à l'égard de la culture dominante et s'en prenait à toutes les tentatives de récupération de la culture autochtone, à commencer par celle des artistes contemporains internationaux comme l'Allemand Lothar Baumgarten ou le Canadien Jeff Wall dont les œuvres mettaient en scène des Amérindiens¹⁰. En fait, il faut comprendre que les artistes autochtones contemporains ne convoquent pas Coyote pour obtenir quelque chose de lui, fût-ce quelque chose d'éminemment souhaitable. Au contraire, ils l'exposent tel qu'il est : joueur, roublard, insaisissable. Ils se font à l'occasion eux-mêmes *trickster* en se moquant et en renversant les stéréotypes dans lesquels on les enferme, à l'instar encore de Poitras qui, dans son installation *Three Lemons and a Dead Coyote* (Ottawa School of Art, 1993), expose son certificat de statut d'Indien¹¹ en transformant des aspects de sa physionomie pour qu'ils correspondent au mieux à l'image de l'« Indien » : cheveux longs, nez épaté, lèvres clownesques.
- 9 Une autre question se pose lorsque l'on se penche sur les mécanismes de reconnaissance de ces artistes autochtones : où étaient-ils, que faisaient-ils avant les années 1990, avant qu'ils n'apparaissent collectivement sur la scène de l'art contemporain ? S'agit-il d'une génération spontanée qui a répondu à la demande des grands musées nord-américains ? Tant s'en faut. En fait, ces artistes travaillaient et exposaient bien avant les années 1990, mais on ne les voyait pas, ou plus exactement, on ne voulait pas les voir. Ce n'est pas un hasard si les expositions d'artistes autochtones contemporains comme *Ni' Go Tlunh A Doh Ka* (1986) ou *We the People* (1987) organisées aux États-Unis par Jimmie Durham et Jean Fisher n'eurent en leur temps aucun écho dans la presse artistique¹². Pourtant, dans les années 1980, plusieurs grandes expositions en Amérique du Nord exposèrent de l'art autochtone. Celles-ci se distribuaient selon une forte dichotomie : approche esthétique/approche

anthropologique. Esthétique, comme la fameuse exposition *Primitivism in the 20th Century Art* au MoMA en 1984, qui consistait à apparier sur une base strictement formelle des œuvres occidentales modernes et des objets anciens non occidentaux. Anthropologique, comme l'exposition *The Spirit Sings* de Calgary, qui fut organisée à l'occasion des Jeux olympiques d'hiver de 1988 et qui montrait exclusivement des artefacts amérindiens anciens à valeur d'usage : outils, objets de la vie courante, vêtements traditionnels, etc. Ces expositions ont fait l'objet d'analyses approfondies et je ne m'y attarderai pas, je rappellerai simplement que la création autochtone moderne et contemporaine y était totalement absente, donnant l'impression que l'art autochtone appartenait à un passé définitivement révolu. Les réactions des artistes contemporains autochtones ne se sont pas fait attendre face à un tel escamotage de leur art, de leur identité et même de leur existence. Dès les années 1980, plusieurs d'entre eux ont réalisé des performances dans lesquelles ils se mettaient en scène comme artefacts. Tantôt comme artefacts morts, à l'instar de James Luna, un Lusieño de Californie, qui en 1987 resta immobile pendant plusieurs jours dans une vitrine du Musée de l'homme de San Diego (*The Artifact Piece*). Tantôt comme artefacts vivants, à l'instar cette fois de Rebecca Belmore, une Anishinabe de Colombie-Britannique, qui dans une performance de 1988 intitulée *Artifact number 671b* réagissait directement à l'exposition *The Spirit Sings*.

- 10 Toutefois, si dans les années 1990 les artistes autochtones ont joui d'une nouvelle visibilité, tout particulièrement au Canada, celle-ci doit être relativisée. On note en effet, depuis cette époque, à la fois un réel intérêt du monde de l'art contemporain pour les thèmes dont est porteur l'art autochtone (la spiritualité, le shamanisme, la nature...) et en même temps un dédain, lorsque ce n'est pas un mépris, pour les objets d'art dans lesquels s'incarnent ces thèmes. Un exemple, parmi d'autres, qui illustre bien ce hiatus : la grande exposition internationale de la première édition de la Biennale de Montréal en 1998 était placée sous le signe des « capteurs de rêves » et faisait l'éloge de « l'énergie positive » produite par ces objets légendaires amérindiens ; pourtant, parmi les trente-deux artistes invités, aucun n'était autochtone¹³. Cet extraordinaire acte manqué illustre parfaitement ce que D. Nemiroff, commissaire de l'exposition *Land Spirit Power*, a appelé « la présence mythique mais l'absence réelle des peuples autochtones dans la conscience contemporaine¹⁴ ».

Les objets *trickster* de Ron Noganosh et Brian Jungen

- 11 On comprend dès lors que la nature des objets et des œuvres exposés (lorsqu'ils le sont !) est primordiale. En fait, les grandes expositions des années 1980 mentionnées plus haut partageaient, au-delà du débat esthétique/anthropologique, un point commun : le souhait de présenter des objets authentiques¹⁵, c'est-à-dire des objets qui correspondaient à certaines catégories, à certains « régimes de valeur¹⁶ » et qui n'en sortaient pas. Si ces expositions faisaient l'impasse sur l'art contemporain autochtone, c'était précisément à cause de sa nature hybride mêlant une esthétique contemporaine à valeur souvent critique et des thèmes de la tradition autochtone. C'est pour lutter contre cette recherche de pureté et d'authenticité que des artistes autochtones ont fait migrer l'esprit du *fripou* à l'intérieur même de leur démarche artistique, en brouillant systématiquement les registres de l'art, de la marchandise et de l'anthropologie. Ces pratiques sont encore minoritaires au sein d'un « *trickster shift* » qui privilégie les

esthétiques narratives et figuratives. La figure du *trickster* n'y est plus mise directement en scène pour déjouer les stéréotypes identitaires (comme c'était le cas chez Fonseca ou Poitras par exemple), mais plutôt pour brouiller les catégories épistémologiques qui depuis le début de la modernité esthétique nous permettent de différencier les œuvres d'art des autres artefacts. J'évoquerai rapidement les œuvres de deux artistes canadiens, celles de Ron Noganosh (nation Ojibway) et celles de Brian Jungen (métis), qui sont tout à fait exemplaires de ce brouillage des régimes de valeur propre aux objets *trickster*.

Fig. 3. Ron Noganosh, *Shield for a Yuppie Warrior*, 1991, techniques mixtes (métal, polystyrène, soie, peau, fourrure, étiquette *Pierre Cardin*, plastique, perles, os), 132.5 x 65 cm.



Ron Noganosh, collections de Shelley Niro (Brantford, Ontario), photographie : Allan J. Ryan.

- 12 R. Noganosh (né en 1949) participe du « *trickster shift* » des années 1990 mis en évidence par Allan J. Ryan. Dans les assemblages de cet artiste ojibway de l'Ontario la figure du *trickster* est très présente, tout particulièrement sous forme animalière : celle du coyote bien sûr (*Odie*, 1993), mais aussi du cerf (*Guitar Deer*, 1990) et même des bisons roses, l'équivalent amérindien, selon Noganosh, des éléphants roses (*Shield for a Vanishing Buffalo or If White Men Dream of Pink Elephants do Indians Dream of Pink Buffalo ?*, 2002). On l'aura compris, l'humour et l'ironie sont omniprésents dans son travail. Il les utilise pour tourner en dérision les stéréotypes qui affligent la culture autochtone, mais également pour se moquer de la facilité avec laquelle les Amérindiens adoptent les normes de la société de consommation. Noganosh s'en prend tout particulièrement à l'industrie automobile qui a exploité les noms et les symboles des nations et des chefs amérindiens : *Cherokee*, *Pontiac*, *Winnebago*... Il n'oublie pas pour autant la culture savante et tout particulièrement l'institution muséale. Dans *If You Find Any Culture, Send it Home* (1987) on peut lire au-dessous d'un masque de type traditionnel un texte écrit

sur une peau d'animal retournée. Il s'agit d'une lettre qu'un père adresse à son fils et dans laquelle il explique que « quelqu'un du musée » est venu acheter à prix fort ce masque qu'il avait failli brûler l'hiver précédent. Avec l'argent, il a pu acheter un magnéscope. Le père termine sa lettre par ces mots : « *If you find any culture, send it home.* » Bien sûr, tout est faux dans cette œuvre : l'histoire, le masque, la peau... Seule vérité : le phénomène d'acculturation des populations amérindienne.

13 Mais il existe également chez Noganosh un jeu sur les objets qui se font, à leur tour, *trickster*. Ceux-ci se donnent pour ce qu'ils ne sont pas et déçoivent systématiquement les attentes de pureté du spectateur moderne. Peut-être ce travail de *déception* est-il le plus visible dans la série de boucliers sur laquelle il travaille depuis plusieurs années. Le tout premier de la série, *Shield for a Modern Warrior, or Concession to Beads and Feathers in Indian Art* (1983), est à première vue un bouclier traditionnel fait de cuir et de fourrure, bref un bouclier parfaitement représentatif de l'art indien dans la conscience occidentale. En réalité, le fond du bouclier est constitué de canettes de bière écrasées maintenues par un enjoliveur automobile. Tout en décevant nos attentes de pureté, l'artiste nous rappelle les ravages de l'alcool dans les populations autochtones. Même démarche avec *Shield for a Yuppie Warrior* (1991) où l'intérieur du bouclier est fait de soie Pierre Cardin. Manière de dénoncer cette fois-ci la récupération mercantile dont fait l'objet la culture amérindienne. Chaque fois, les matériaux nobles et authentiques de l'art amérindien (les perles, les plumes, les peaux animales...) côtoient des éléments récupérés et recyclés, chaque fois notre désir de pureté et d'authenticité est contrarié par ces matériaux hétérogènes qui nous rappellent ce que nous voulions oublier : les problèmes sociaux, l'acculturation, la récupération dont souffrent aujourd'hui les autochtones. Mais les boucliers de Noganosh ne visent pas seulement à décevoir nos attentes esthétiques et à nous renvoyer au visage nos propres préjugés sur la culture amérindienne. Ils mettent parfois en scène certains éléments de la tradition amérindienne, comme *Turtle Shield* (1996) qui utilise une carapace de tortue pour évoquer le thème de la terre mère. D'autres, encore, ont pour origine des considérations esthétiques comme *Sealed Shield* (1990), né d'un rapprochement formel entre une peau de phoque et un morceau de fer oxydé. Ce sont des objets *trickster* qui échappe à toute lecture univoque, qu'elle soit esthétique ou anthropologique. D'ailleurs, Lucy Lippard, une des premières historienne de l'art à s'être penchée sur le destin des objets dans l'art conceptuel en signant en 1969 l'ouvrage séminal *The Dematerialization of the Art Object*, ne s'y est pas trompée. Dans un texte de catalogue consacré au travail de Noganosh, elle insiste sur la dualité inhérente de ces œuvres qui parviennent à nous faire rire et pleurer dans le même temps¹⁷.

14 Évoquons maintenant le travail de Brian Jungen (né en 1970), jeune artiste métis : son père est suisse et sa mère appartient à la nation Dunne-za de Colombie-Britannique. Pour tous les artistes autochtones, les questions d'identité sont importantes, mais peut-être le sont-elles plus encore chez les artistes métis. C'est le cas de Jungen, chez qui la question du brouillage identitaire passe par un processus complexe de recyclage des objets. L'artiste affirme qu'il doit cette capacité à utiliser des objets détournés de leur fonction première à sa famille maternelle amérindienne¹⁸. On retrouve chez lui, tout comme chez Noganosh, un goût certain pour l'ironie et l'autodérision comme dans *First Nation, Second Nature* (2005) où des battes de base-ball, le sport le plus populaire chez les Américains y compris les Amérindiens, sont sculptées à la manière de mâts totémiques. Si les œuvres de Jungen produisent souvent les mêmes effets que celles de Noganosh –

le brouillage identitaire –, elles sont conçues selon un processus inverse puisqu'il s'agit chez lui de doter des objets *ready-made* (batte de base-ball, chaise de jardin, chaussure de sport...) d'une mémoire anthropologique, et non de rendre « impurs » des objets qui de prime abord peuvent passer pour d'authentiques artefacts amérindiens.

Fig. 4. Brian Jungen, *Prototype for New Understanding, # 14*, 2003, Nike Air Jordans, 64 x 36 x 30 cm.



Brian Jungen, collection particulière, New York, avec l'aimable autorisation de la Catriona Jeffries Gallery, Vancouver.

- 15 Jungen est surtout connu pour sa série *Prototypes for New Understanding*, élaborée entre 1998 et 2005, dans laquelle il transforme des chaussures de sport *Air Jordan* de la marque *Nike* – qui reprennent le nom de la star du basket-ball américain Michael Jordan – pour recréer des masques cérémoniels des peuples de la côte nord-ouest du Canada. Il y a bien sûr quelque chose d'irrévérencieux dans cette imbrication de l'objet cultuel et de la marchandise, mais ceci est parfaitement conforme à l'esprit facétieux du *trickster* qui se moque de toutes les croyances, y compris les plus sacrées. La fonction critique de ce travail semble également aller de soi : Jungen s'insurge contre la récupération commerciale dont est victime la culture autochtone. En reproduisant des masques rituels kwakwaka'wakw, il s'en prend à un des symboles les plus exploités par la culture touristique au Canada et en Colombie-Britannique, à ce que l'on pourrait appeler la marchandisation des fétiches. Mais sa critique est réversible et elle s'en prend également à la nature de la marchandise dans notre société d'hyperconsommation, à ce que Marx a appelé dans le livre premier du *Capital* le « fétichisme de la marchandise ».
- 16 Jungen a répété à plusieurs reprises que c'est la gamme chromatique des baskets *Air Jordan* (rouge, noir, blanc) qui lui a fait penser aux masques kwakwaka'wakw¹⁹, comme s'il s'agissait d'une considération esthétique anodine. En fait, la référence de Jungen

dans *Prototypes for New Understanding* est beaucoup plus précise que ça. Il faut d'abord comprendre que cette œuvre est plus qu'une série de masques, c'est aussi l'installation de ces masques dans l'espace muséal qui semble, à première vue, pasticher le mode de présentation des musées ethnographiques. Mais contrairement à Noganosh, qui pratique une critique générale à l'égard des musées et de leur quête effrénée de culture authentique, chez Jungen les types de masques reproduits et surtout leur mode d'exposition – les masques sont posés sur des pieds de différentes grandeurs, eux-mêmes disposés sur un présentoir selon un ordre apparemment arbitraire²⁰ – renvoie à une collection bien précise. Il s'agit en fait d'une référence subtile mais indubitable à la collection Potlatch de l'U'mista Cultural Center à Alert Bay en Colombie-Britannique²¹. En 1884, le gouvernement canadien a interdit la pratique des potlatches, ces grandes fêtes ritualisées et agonistiques dans lesquelles étaient dilapidées les richesses du clan – et auxquelles Marcel Mauss a consacré son fameux *Essai sur le don*. Malgré l'interdiction officielle, des potlatches ont continué d'être organisés à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, et c'est pour faire cesser totalement cette pratique que les masques ont été confisqués en 1921 par le gouvernement canadien et dispersés par la suite dans différents musées nord-américains. Ce n'est qu'à partir des années 1970 que ces pièces ont commencé à faire l'objet d'un processus restitution. La collection de l'U'mista Cultural Center est aujourd'hui entièrement composée de ces objets restitués (« U'mista » signifie en kwak'wala « restitution ») dont la particularité muséale vient du fait qu'ils sont exposés selon l'ordre de leur apparition rituelle au cours du potlatch. Ainsi, par cette référence à la collection Potlatch, Jungen parvient à la fois à critiquer le processus de spoliation et de désappropriation dont a fait l'objet la culture autochtone, mais également à interroger la dimension somptuaire de l'échange, ce que Georges Bataille, en reprenant Mauss, avait appelé la « part maudite » du social. Bien entendu, cette dimension cachée de l'échange concerne aussi bien les sociétés traditionnelles que nos sociétés d'hyperconsommation qui elles aussi se livrent à la dilapidation des richesses par l'intermédiaire de nouvelles icônes (Michael Jordan). *Prototypes for New Understanding* est donc le théâtre d'une coexistence de régimes de valeur ouvertement antithétiques (celui du masque fétiche et celui de la chaussure marchandise) et en même temps secrètement unis dans le non-dit de l'échange social. Cette coexistence hétérogène n'est pas sans plonger le spectateur dans une sorte de perplexité quant à la signification ultime de l'œuvre. Mais peut-être ce double jeu, qui mélange et brouille les niveaux de sens, n'est-il qu'une énième ruse du *trickster* qui cherche par là à instaurer, comme le suggère Jungen, « une nouvelle compréhension (*a new understanding*) ».

- 17 Tout comme Coyote échappe aux catégories dans lesquelles on cherche à l'enfermer – celles généreuses de Beuys comme celles égoïstes du Wasichu –, l'objet *trickster* dépasse les dichotomies habituelles qui nous permettent de penser les œuvres d'art : objet culturel *versus* objet cultuel, objet artisanal *versus* objet d'art, œuvre *versus* marchandise... En fait, il naît de la coexistence au sein d'un même objet de différents régimes de valeur, souvent contradictoires, dont aucun ne s'efface complètement au profit des autres. Mais l'objet *trickster* ne se contente pas de cette cohabitation de régimes hétérogènes qui est peu ou prou présente dans toute la création autochtone contemporaine – qu'il serait abusif d'englober en son entier sous le signe du *trickster*. Il faut en effet comprendre que l'objet *trickster* est avant tout un objet critique qui *se joue* de la multiplicité de ces registres, qui fait appel à l'humour et à l'ironie pour aggraver en quelque sorte la confusion et le brouillage des repères et des frontières entre

l'artistique et l'anthropologique, mais aussi le profane et le sacré, le ludique et le tragique. Bref, un objet qui remet directement en cause cette pureté à laquelle la pensée moderne occidentale est si attachée²². C'est de ce jeu, ou plus exactement de ce double jeu, que l'objet *trickster* tire sa force de régénération et de résistance face à une culture et un monde de l'art qui se sclérosent dans leurs cloisonnements esthétiques et politiques.

BIBLIOGRAPHIE

- Appadurai 1986 : Arjun Appadurai, *The Social Life of Things. Commodities in Cultural*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- Clifford 1988 : James Clifford, *The Predicament of Culture*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1988.
- Fisher 1992 : Jean Fisher, « In Search of “Inauthentic” : Troubling Signs in Native American Art », *Art Journal*, vol. 51, n °3, 1992, p. 44-50.
- Jungen 2004 : Brian Jungen, « Brian Jungen in conversation with Matthew Higgs », dans Brian Jungen, *Vienne, Secession*, 2004, p. 17-29.
- Latour 1991 : Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes*, Paris, La Découverte, 1991.
- Lippard 1990 : Lucy R. Lippard, *Mixed Blessings. New Art in a Multicultural America*, New York, Pantheon, 1990.
- Lippard 2001 : Lucy R. Lippard, « Des Rires et des pleurs. L'Art de Ron Noganosh », dans Ron Noganosh : *It Takes Times*, Ottawa/Brantford, Galerie d'art d'Ottawa/ Woodland Cultural Centre, 2001, p. 58-72.
- Makarius 1969 : Laura Makarius, « Le Mythe du “Trickster” », *Revue de l'histoire des religions*, janv.-mars 1969, p. 17-46.
- Nemiroff 1992 : Diana Nemiroff, « Modernism, Nationalism and Beyond », dans *Land, Spirit, Power*, Ottawa, National Gallery of Canada, 1992, p. 15-41.
- Ortiz et Erdoes 1984 : Alfonso Ortiz et Richard Erdoes, dir., « Coyote and Wasichu », dans *American Indian Myths and Legends*, New York, Pantheon, 1984, p. 342.
- Pettazzoni 1984 : Raffaele Pettazzoni, « The Truth of Myth », dans Alan Dundes, dir., *Sacred Narrative*, Berkeley, University of California Press, 1984, p. 98-109.
- Radin (1955) 1958 : Paul Radin, *Le Fripon divin*, Genève, Georg éd., 1958 ; trad. fr. : Arthur Reiss.
- Ryan 1999 : Allan J. Ryan, *The Trickster Shift: Humour and Irony in Contemporary Native Art*, Vancouver/Seattle, UBC Press/ University of Washington Press, 1999.
- Tisdall (1976) 1988 : Caroline Tisdall, *Joseph Beuys. Coyote*, Paris, Hazan, 1988 ; trad. fr. : Dominique Le Bourg.
- Tousley 1995 : Nancy Tousley, « The Trickster », *Canadian Art*, été 1995, p. 43-44.

NOTES

1. Ortiz et Erdoes 1990, p. 342.
2. Cité dans Tisdall (1976) 1988, p. 13.
3. Radin (1955) 1958, p. 110.
4. Radin (1955) 1958, p. 107.
5. Makarius 1969, p. 18.
6. Pettazzoni 1984, p. 98-109.
7. Sur ces premières manifestations du *trickster* dans l'art contemporain autochtone voir Lippard 1990, p. 199 et suiv.
8. Ryan 1999.
9. Le pavillon canadien de la Biennale de Venise a été créé en 1952.
10. Tousley 1995, p. 43-44. Notons qu'en 1990, Jimmie Durham avait pour sa part présenté une installation intitulée *Not Joseph Beuys' Coyote* qui critiquait directement l'action de New York.
11. Au Canada, chaque autochtone, qu'il soit amérindien, métis ou inuit, est enregistré auprès du ministère des Affaires indiennes et du Nord Canada et possède un « certificat de statut d'Indien ».
12. Fisher 1992, p. 44-50.
13. [http://www.ciac.ca/biennale/fr_presentation.html]. Consulté le 16 novembre 2007.
14. Nemiroff 1992, p. 37.
15. James Clifford a bien mis en évidence ce désir de pureté des Occidentaux dans leur dialogue avec les cultures non occidentales. Voir Clifford 1988.
16. Nous empruntons le concept de « régime de valeur » à Arjun Appadurai. Voir Appadurai 1986.
17. Lippard 2001, p. 58-72.
18. Jungen 2004, p. 29
19. Jungen 2004, p. 24.
20. Cette installation était entre autres celle des *Prototypes for New understanding* à la Halle de la Sécession à Vienne (2003), au musée d'Art contemporain de Montréal (2006), au Witte de Witt à Rotterdam (2007).
21. Pour une description de cette collection, voir Clifford 1991, p. 233 et suiv.
22. Latour 1991.

RÉSUMÉS

Le *trickster* est un personnage légendaire, présent dans toutes les cultures autochtones d'Amérique du Nord. C'est l'anthropologue Paul Radin qui, en 1956, a décrit et analysé pour la première fois le mythe complet du *trickster* chez les Winnebagos. Chez ces derniers, le *trickster* a pour nom Wakdjunkaga, ce qui signifie littéralement « celui-qui-joue-des-tours ». La particularité du *trickster* est en effet de ne jamais être là où on l'attend, d'être insaisissable. C'est pour cette raison que durant les années 1990 toute une génération d'artistes autochtones canadiens (Edward Poitras, Rebecca Belmore, Shelley Niro, Carl Beam, Joane Cardinal-Schubert...) s'est reconnue dans cette figure mythique qui permet d'échapper au réductionnisme identitaire. Chez ces artistes, le *trickster* se manifeste de façon privilégiée sous la forme du coyote : coyote stripteaseuse chez Rebecca Belmore, coyote squelette hurlant dans les plaines enneigées chez Edward Poitras... Nous aimerions ici nous concentrer sur les pratiques récentes d'artistes

autochtones canadiens qui, au lieu de mettre directement en scène la figure du trickster, ont fait migrer l'esprit du fripon à l'intérieur même de leur démarche artistique en brouillant systématiquement les registres de l'art, de la marchandise et de l'anthropologie. C'est par exemple le cas de Brian Jungen (nation dunne-za), qui utilise des chaussures de sport Nike pour recréer des masques cérémoniels des peuples de la côte nord-ouest du Canada ou encore des chaises de jardin en plastique pour reconstituer d'immenses squelettes de cétacés. C'est également le cas de Ron Noganosh (nation ojibwa), qui crée des boucliers traditionnels à l'aide de matériaux hétérogènes (soie Pierre Cardin, cannettes de bières écrasées...) afin de mettre en lumière la déculturation des peuples autochtones. C'est précisément ce jeu de déplacement des objets sur la frontière de l'art et du non-art, jeu empreint à la fois d'humour et de gravité, qui reproduit l'esprit trickster.

INDEX

Mots-clés : art contemporain, autochtone, Brian Jungen, Canada, coyote, déculturation, Joseph Beuys, potlatch, Ron Noganosh, trickster

AUTEUR

JEAN-PHILIPPE UZEL

Université du Québec, Montréal –Jean-Philippe Uzel est professeur d'histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal (UQÀM). Ses travaux portent à la fois sur le rôle des objets et sur la thématique des identités culturelles dans l'art contemporain. C'est ce double regard qui l'a conduit à travailler ces dernières années sur l'art contemporain autochtone. En 2004, il a été l'un des deux commissaires de l'exposition *Double Jeu. Indentité et culture* présentée au Musée national des beaux-arts du Québec.