

LES

MUL

TIPLES

Le paysage artistique montréalais abonde ces derniers temps en esthétiques vaguement folkloriques, allant de l'art brut nouveau genre de Jon Pylypchuk, récemment montré au Musée d'art contemporain, aux dessins oniriques de Kristin Bjornerud et Erik Jerezano, à la Galerie Trois-Points (Montréal). Résultant d'une collaboration à distance entre les deux artistes, les œuvres de Bjornerud et Jerezano tanguent entre leurs factures respectives en même temps qu'elles traversent évasivement une pléthore de mythologies folkloriques aux références instables et indéterminées. Un peu plus à l'est, Jérôme Havre a pour un temps investi la galerie du MAI de son univers ethno-créolisé avec une installation immersive intitulée *Insula : Réflexions*. Dernière mouture d'un projet de longue haleine nommé *Magnifique isolation*, l'exposition comportait notamment plusieurs poupées partiellement conçues à partir de matériaux glanés, et hautement référentielles à des traditions et mythes divers, depuis le Golem de la tradition juive jusqu'aux poupées Kachina des Hopis et des Zunis, en passant par la caricature raciale, incarnée par le Golliwog dans le folklore américain. Derrière la candeur apparente des poupées, qui arborent des airs quelque peu ahuris, loufoques, dégingués et un brin étranges de par leur prestance rapiécée, prend racine une réflexion très poussée quant aux questions identitaires mêlées au regard anthropologique et au patrimoine ethnique.

Comment s'interprète cet usage marqué des motifs folkloriques dans les pratiques actuelles ? Sous quelles modalités ces manifestations folkloriques commentent-elles la nature nomade et déterritorialisée de l'art contemporain et des questions identitaires ? Par sa reprise dans l'art actuel, le *folk* subit-il une forme de recyclage insignifiant, ou évite-t-il plutôt la calcification pour gagner en pertinence et en acuité contemporaine ? Ce numéro s'intéresse aux pratiques actuelles qui, loin de se positionner en dehors du système de l'art comme c'est le cas dans l'art brut, l'art naïf, l'*outsider art* et le *folk art* proprement dits, tendent plutôt à intégrer des motifs *folks* dans les sphères gardées de l'art contemporain et dans les rouages extrêmement rodés de son appareil discursif.

Issu des termes anglais *folk* (peuple) et *lore* (connaissance), le folklore pointe vers l'enracinement et la stabilité identitaire par accumulation du savoir. Désinvolte d'esprit et populiste de cœur, le folk carbure aux poupées gigognes, aux crânes en sucre, aux courtepoinées et aux billots de bois, c'est-à-dire à la mémoire matérielle qui s'empile sur les fondements de débrouillardise de générations antérieures. Souvent, par la force évocatrice de ses matériaux et ses méthodes (le bois « gossé », le tissage méticuleux, les textiles rapiécés et raboutés, les recettes vaillamment répétées et respectées, etc.), le folklore incarne un présent guidé dans ses orientations par le passé, en contraste au cosmopolitisme qui tire le présent vers un avenir toujours plus mondialisé. En ce qui concerne son potentiel expressif, le folk oscille entre une rigidité instituée par le poids des traditions et du savoir-faire, et une inventivité constamment renouvelée grâce à son penchant circonstanciel. À l'heure, donc, où la mondialisation impose un régime nomade de circulation des biens et où les théories anti-essentialistes provoquent une diaspora fuyante des identités, les réminiscences *folks* suscitent une lecture mitigée, perdue quelque part entre la quête nostalgique d'authenticité ou encore

VERSANTS

DU FOLK

l'« exotisation » spectaculaire du local et la persistance tenace de mémoires collectives demeurées actives.

L'art folk prolifère dans les marges délaissées – mais non moins survivantes – de l'art contemporain, cette industrie culturelle à l'ampleur transnationale et aux ramifications a-locales. Et comme une histoire qui se répète sans cesse, ces marges étrangement banales et quotidiennes nourrissent les artistes contemporains qui se plaisent à miner les frontières de l'art en puisant dans ce qui menace la clarté de sa forme. Dans une certaine mesure, *The Folk Archive*, de Jeremy Deller et Alan Kane, illustre cette relation perméable – bien qu'à sens unique selon certains – entre l'art contemporain et les pratiques culturelles qui se trouvent en périphérie de son régime discursif. Il ressort de la pratique de Deller un intérêt généralisé pour les mouvances culturelles à l'extérieur de l'art et les particularismes identitaires. Ce qui distingue le *Folk Archive* est son caractère explicitement ethnographique vis-à-vis des singularités culturelles de l'Angleterre (profonde et cosmopolite), et leur mise à l'étude sous l'égide rassembleuse du folklore¹. Dans un mouvement de récursivité, Deller chausse pour un instant la peinture du collectionneur anthropologue, tandis que les pratiques folkloriques qu'il déniche aux confins du pays s'apparentent curieusement aux pratiques artistiques contemporaines centrées sur l'intervention, la relation et la production de singularité. Ainsi, dans un texte sur Deller, Christophe Kihm en vient à définir le folklore en des termes terriblement proches de ceux disséminés par Lévi-Strauss et de Certeau (et repris par Bourriaud), le distinguant de la culture populaire par son affiliation aux pratiques de bricolage, son envergure locale et sa propension à produire « des résistances singulières. »² Pour parler comme de Certeau, le folklore (tel que Deller et Kane le présentent) agirait donc au sein de la société en guise de tactique, tandis que la culture populaire – qui comporte des liens spécifiques avec l'industrie – se rangerait plutôt du côté des moyens stratégiques³.

Initialement, le numéro s'est développé autour d'une hypothèse selon laquelle il existerait une résurgence de motifs folkloriques dans les pratiques artistiques actuelles. Dans sa réflexion critique, Edith-Anne Pageot conteste cette pensée, étant donné que l'idée de résurgence implique nécessairement un effacement partiel ou une absence complète au préalable. Pour Pageot, parler de résurgences folkloriques revient à porter violence de façon symbolique aux échanges poreux et aux zones grises qui ont incessamment modulé les frontières de l'art tout au long de son histoire. Plus encore, les notions d'art et de folklore – ainsi que la frontière qui les sépare en principe – sont remises en cause, notamment dans leur posture face à la modernité et au changement. En analogie au *Folk Archive*, Pageot soutient que le folklore d'aujourd'hui procède par voie d'hybridation, d'appropriation et d'infiltration au même titre que l'art actuel, et poursuit ainsi son évolution au gré des transformations palimpsestuelles à même sa récurrence persistante.

Le regard que porte Tammer El-Sheikh sur la pratique sérigraphique du collectif montréalais Séripop soulève un cas exemplaire de folklore mutant, déjanté par les croisements qui composent aujourd'hui le substrat de la culture musicale





Kristin Björnerud et Erik Jerezano, *A Year with a Goat*, 2010. Aquarelle et encre sur papier, 51 x 38 cm. Galerie Trois Points, Montréal.





Kristin Björnerud et Erik Jerezono, *Rodeo Queen*, 2010. Aquarelle et encre sur papier, 28 x 19 cm. Galerie Trois Points, Montréal.

et visuelle. El-Sheikh adopte une écriture foisonnante qui reflète efficacement l'éclatement formel, la densité sémantique et la surcharge référentielle du travail multivalent de Seripop. Il évoque par ailleurs le pouvoir rassembleur de leur sérigraphie, tout en spécifiant que la masse de gens (*folks*) attirée par la production de Seripop transgresse allègrement toute catégorisation socio-normative (*incorrigible freaks*) et amorce à même son caractère hétéroclite des formes d'altérité et de complexité émergentes.

En dépit d'exemples tels que Seripop, l'idée du folk demeure néanmoins rattachée dans son ensemble à un certain purisme romantique qui, sous le couvert de points d'intérêt déplacés, continue de nourrir les visées du champ artistique érudit. Le texte de Zoë Chan met en relief la persistance de telles présomptions envers le folklore, même lorsque celui-ci se transforme et évolue en une multitude de manifestations à caractère émergent. L'article de Chan sur l'art documentaire de Steven Shearer expose les relents primitivistes qui sous-tendent les pratiques artistiques braquées sur ce qui pourrait être jugé comme de « nouveaux » folklores, en l'occurrence les sous-cultures populaires qui se développent *from the ground up* chez les jeunes. Au même titre que le folk et les courants marginaux en art, la jeunesse et les multiples sous-cultures qui s'y rapportent sont porteuses d'une aura romantique axée sur les valeurs d'authenticité, d'audace irréflectie, d'originalité, de candeur, de spontanéité, de démesure, d'impulsivité viscérale et j'en passe. Chan décortique la posture ambiguë de Shearer – entre l'objectivité ethnographique et l'appartenance empathique – ainsi que le capital culturel qui en résulte.

Mark Clintberg s'engage pour sa part dans une réflexion soutenue à propos du corpus photographique sanglant *Beautiful Creatures*, de Kim Waldron, qui porte un regard cru sur le dilemme moral relié à l'élevage et à l'abattage industriel des animaux. Clintberg avance des hypothèses complexes quant aux implications éthiques de l'engouement chez Waldron pour les rapports vernaculaires à la nourriture, tout en pointant un malaise social dont les remous débordent

largement des limites de l'art. Les modes industriels de production alimentaire et leurs conséquences aliénantes forment aujourd'hui une réalité hégémonique en réaction à laquelle fleurissent tranquillement des pratiques alternatives, dont les repères dérivent souvent de traditions et de particularismes locaux aujourd'hui minoritaires. Clintberg concède en toute transparence qu'il n'est pas étranger à l'attrait de ces marges revisitées, ce qui le place dans une posture joliment ambivalente vis-à-vis du travail de Waldron : à la fois rigoureusement analytique et prudent face aux impasses potentielles que cache le repli utopique sur les façons de faire vernaculaires, tout en demeurant respectueusement sensible à la cause.

Le dossier comporte également un portfolio à propos du projet *Cabanisme*, d'Éric Lamontagne⁴. Tirant son nom de l'expression « ma cabane au Canada », *Cabanisme* s'affiche comme une exposition à caractère historique qui jette la lumière sur un mouvement artistique québécois obscur et téméraire des années 1960, et fait le pont avec une relève contemporaine légataire du patrimoine « cabaniste ». L'exposition s'avère en fin de compte être une fiction entièrement redevable à l'imagination dérisoire de Lamontagne, qui a fabulé une vaste structure discursive pour appuyer le canular – depuis la commissaire Marie-France Beaupré jusqu'aux cartels et audioguides qui vulgarisent le travail artistique du

fondateur Yvon Chassé et de ses acolytes aux noms également pittoresques (Rose Lafleur, Marie-Soleil Bordeleau, Pierre Laroche, etc.). À l'exception de BGL et de Martin Bureau qui se sont prêtés au jeu de leur propre chef, le corpus de l'exposition (qui abonde en paysages pseudo traditionnels façon Krieghoff en cannes de sirop d'érable ou encore en poutines Habitant à la sauce Warhol) dérive entièrement de l'esprit satyrique de Lamontagne⁵. En situant le propos régionaliste du *Cabanisme* dans les années 1960-70, la fiction artistique de Lamontagne émule un fragment d'histoire de l'art américain, véritable cette fois. Comme le rapporte Julia S. Ardery dans son article *Loser Wins : Outsider Art and the Salvaging of Disinterestedness*, le charisme de l'art folk américain gonfle de manière fulgurante à partir de ces décennies, en réaction inverse à un processus de validation artistique qui s'intellectualise et se standardise toujours plus dans le cadre de la mondialisation du réseau de reconnaissance⁶. La quête d'identité québécoise que l'on serait tenté de lire au second degré dans *Cabanisme* est pour ainsi dire à la fois ironique et sincère, fantasmée et actuelle.

Le folklore « au goût du jour » apparaît en fin de compte à double versant. D'une part, il demeure fort dans sa position (admiration par certains, honnie par d'autres) comme contrepied de la culture mondialisée, tandis que d'un autre point de vue, il présente petit à petit des symptômes indéniables de créolisation et de transmutation qui signalent une perméabilité de plus en plus prononcée aux échanges débridés d'une culture sans attaches et transitive... pour le meilleur et pour le pire.

Gentiane Bélanger

Gentiane Bélanger est doctorante en Histoire de l'art à l'UQAM et elle s'intéresse de manière générale à l'écologie dans l'art contemporain. Elle contribue régulièrement à plusieurs revues spécialisées, et elle est membre du comité éditorial de *ETC*. Elle est chargée de cours en Histoire de l'art à l'UQAM ainsi qu'à l'Université de Sherbrooke.

Notes

- 1 Un montage virtuel du projet est disponible sur le site du Conseil de la culture britannique : <http://www.britishcouncil.org/folkarchive/folk.html>.
- 2 Christophe Kihm, « Une politique de la reprise : Jeremy Deller », in *Multitudes*, hors série n° 1, 2007, p. 249.
- 3 Michel de Certeau, « Faire avec : Usages et tactiques », *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, 1984, p. 50-68.
- 4 *Cabanisme* a été présenté du 5 mai au 6 juin 2009 à la Maison de la culture de Frontenac, et connaîtra une suite au Musée du Bas-St-Laurent au cours de l'été et de l'automne 2011.
- 5 Le canular a d'ailleurs remonté les voies de communication jusqu'aux entrevues de radio et certains articles de presse, parfois à l'insu des interlocuteurs et à d'autres occasions grâce à leur complicité, comme ce fut le cas avec Jacques Bertrand à l'émission *Macadam Tribu* de Radio-Canada.
- 6 Julia S. Ardery, « *Loser Wins : Outsider Art and the Salvaging of Disinterestedness* », in *Poetics*, n° 24, 1997, p. 329-346.