

Géraldine Le Roux (CREDO)

« Pratiques curatoriales et cyber-narrations autour de l'art contemporain autochtone. »

Colloque e-toile Pacifique, Paris 3-4 octobre 2013

Session : Se dire en images aujourd'hui en Océanie

### **Résumé / Abstract:**

Ces dernières années ont vu conjointement une plus grande intégration d'artistes autochtones dans les expositions d'art contemporain et la multiplication de manifestations spécialement dédiées à ce mouvement, « Sakahān. L'art indigène international » du musée des Beaux-arts du Canada étant le plus récent exemple. Toutefois, il convient de considérer l'évolution de ces modalités d'intégration sous l'effet des stratégies déployées par les artistes pour faire entendre les valeurs propres à leurs communautés. Comme l'a écrit Jolene Rickard (1995), il est révélateur de considérer « le travail des artistes autochtones (...) à travers les lentilles éclairantes de la souveraineté et de l'autodétermination, plutôt qu'uniquement selon les critères de l'assimilation, de la colonisation et de la politique de l'identité ». Je m'intéresse à la manière dont dans un cadre publique - d'expositions et de symposiums - les artistes articulent à leurs œuvres des pratiques performatives visant à créer des effets d'ordre émotionnel sur les spectateurs. Discours en langue vernaculaire, chants entonnés, danses collectives avec les spectateurs, projection de vidéos et organisation de pré-vernissage pour la communauté locale sont quelques-unes des formes déployées pour mettre les spectateurs en présence des valeurs et des modes d'apprentissage propres aux groupes autochtones. Le recours à ces pratiques n'aurait pas pour but une remise en question radicale de l'institution muséale mais, au contraire, son indigénisation. La création d'expositions transnationales sur internet et de forums en ligne fait également partie des stratégies liées à cette démarche de subversion de l'espace muséal et de son ouverture aux communautés autochtones. L'analyse de la dimension symbolique de ces pratiques numériques permettra de discuter de la maîtrise de ces « images » par les artistes et leurs communautés. Il s'agira de voir comment au sein de l'espace muséal des créateurs franchissent, expérimentent, interrogent et négocient les modes relationnels encadrant la présentation et l'explication des œuvres d'art.

Le musée virtuel est une entité récente dont les composantes et les objectifs sont encore mal définis. Parmi les éléments riches en contenu qui peuvent en faire partie figurent la visite virtuelle, les collections en ligne et les expositions virtuelles. Ces dernières peuvent être une création conçue pour le Web, une transposition d'expositions physiques ou encore une forme hybride combinant support virtuel et support physique. A partir de l'exemple du musée virtuel Cybertribe et deux de ses expositions, « Big Eyes » et « The Other APT », j'entends discuter les interactions entre culture numérique et culture muséale. Il s'agira tout particulièrement d'identifier les bénéfices qu'offre le Web aux groupes et aux individus impliqués dans des processus de revendications culturelles ou d'auto-détermination.

Mais avant de déployer ce cas d'étude, je voudrais discuter un autre type de pratiques numériques, celui de la cyber-exploration. Je m'écarte pendant un instant du thème du commissariat d'exposition mais en restant dans celui de la circulation et l'appropriation des images numériques car cet exemple – celui des artistes aborigènes qui constituent des collections d'images ou d'objets anciens à partir de sites internet - révèle une dynamique importante quand à ce que les Aborigènes choisissent de montrer d'eux et la façon dont le numérique reconfigure les modes de transmission à l'intérieur et entre communautés.

### **I Cyber-exploration et réappropriation créative de clichés historiques**

En Australie, les artistes aborigènes qui sont passés par l'université ou qui ont suivi une formation en art plastique s'inspirent souvent de documents trouvés sur le web, et certains d'entre eux recensent et collectionnent des photographies ou des objets par le biais de sites de vente en ligne, comme Ebay, ou sur des sites de ventes aux enchères. Dans le cadre de sa recherche de Master 1 sur les représentations dix-neuviémistes de femmes aborigènes, l'artiste Janelle Evans a eu recours à de tels sites internet pour identifier ses sources. Ces artistes se servent tout autant du web comme d'une plateforme d'achat que comme une source de connaissance.

Par le biais de mots-clés, les artistes recherchent et identifient sur internet des images, sources éparses, qu'ils constituent ensuite en ensembles, faisant ce que Roland Barthes appellent un studium. Parfois, certaines images les interpellent, un détail attire l'œil, un je-ne-sais-quoi qui amène à une introspection. Ce punctum, point ou piquant selon la définition de Barthes, se fait dans l'instantanéité du regard ou dans l'étude du cliché. Ce punctum peut relever de traits physiques ressemblants, un *air de famille*, ou encore d'un détail, un regard qui transperce, une posture qui, aussi subtile soit-elle, contredit les représentations dominantes. L'image de Boona qu'a trouvée sur Ebay l'artiste Janelle Evans est singulière et se distingue radicalement des autres clichés connus de cette personne et des autres Aborigènes photographiés à l'époque. Ayant entendu des anciens racontés qu'ils avaient été photographiés sous la menace d'un policier armé, l'artiste Vernon Ah Kee, faute de n'avoir pu en trouver dans les archives officielles, parcourt également internet à la recherche de photographies qui montreraient cet élément, cette histoire, qui dans les clichés officiels est toujours relégué à l'espace du hors-champs.

Les nouvelles technologies que sont l'ordinateur avec lequel ils stockent et créent des corpus originaux, le téléphone portable dans lequel est copié le cliché historique et qu'ils montrent

dès lors qu'ils souhaitent connaître l'avis d'un de leurs proches ou encore les logiciels de retouche d'images permettent aux artistes de s'appropriier ces images. Dans un texte consacré à Walter Benjamin, Didi-Huberman écrit : « La phénoménologie du joujou aura donc permis à Benjamin, via Baudelaire, de mieux articuler le double régime temporel de l'image elle-même, cette «dialectique à l'arrêt» productrice d'une visualité tout à la fois «originale» (ursprünglich) et «saccadée» (sprunghaft), tout à la fois tourbillonnaire et structurale: vouée au démontage de l'histoire comme au montage d'une connaissance plus subtile et plus complexe du temps ». Suivant la proposition de Didi-Huberman, je définis la pratique de ces artistes aborigènes selon un double régime temporel : leur pratique d'appropriation créative leur permet à la fois de montrer un cliché historique et de produire une nouvelle image. Le mouvement de construction induit par cette pratique de réappropriation créative repose sur une réflexion autour de la possible mise en adéquation des protocoles culturels aborigènes qui régissaient la circulation et la transmission des images et le monde globalisé de l'art et de l'information. Disséminés sur le web, en prise à tous les regards, que signifient désormais les tabous sur le nom et l'image du défunt ? Comment les clichés historiques qui furent reproduits en grand nombre et sur différents supports et qui sont aujourd'hui en ligne du fait des bases de données des musées et plus encore du fait d'initiatives privées – je pense aux blogs ou aux sites de vente dont je parlais précédemment – comment ces images, qui sont souvent des représentations négatives, peuvent-elles être masquée, supprimer de l'espace de la toile, selon le droit des peuples autochtones à exercer un contrôle sur leurs représentations ? Ces clichés doivent-ils rester dans la nébuleuse internet et être non-discutés, parce qu'ils révèlent une histoire encore douloureuse pour les communautés concernées ? C'est ce type de questions que posent les artistes aborigènes qui travaillent les archives photographiques.

Figure majeure de la scène artistique australienne, Brook Andrew explore depuis près de vingt ans la photographie ethnographique par le biais de collections institutionnelles et des clichés qu'il a collectés au fil du temps. C'est l'un des artistes qui a le plus travaillé les archives photographiques, les réinterprétant sur divers supports et les associant progressivement aux thèmes des os humains, du spectacle et du cirque.

Ses récentes explorations artistiques lui ont valu d'être fortement critiqué par ses pairs qui lui reprochaient de ne pas avoir respecté les protocoles culturels, car il a travaillé des portraits de Badjala, groupe linguistique avec lequel il n'a ethniquement pas de lien car il est Wiradjuri. Cette critique est intéressante à bien des égards, et en ce qui nous concerne pour cette session sur les images numériques, il semble - mais cela reste une hypothèse de travail - que les

artistes s'accordent une plus grande liberté lorsqu'ils travaillent sur une image collectée sur le net plutôt qu'avec des images puisées dans les collections institutionnelles. Pour leurs travaux menés au sein des musées ethnographiques ou des bibliothèques nationales, les artistes sont contraints à des protocoles, notamment celui de demander l'autorisation préalable à la communauté concernée avant de travailler le cliché. Lorsque l'image est sur le web, il y a l'idée qu'elle est disponible puisqu'elle est déjà dans le domaine public. Et les artistes découvreurs de telles images considèrent qu'ils ont la responsabilité de les re-contextualiser. Le rapport à la communauté se joue alors selon une autre dynamique : ce n'est plus la communauté qui est en position d'autorité mais bien l'artiste, celui qui fouille la toile à la recherche du détail, des résidus, toutes ces petites choses qui, en général, font le rebus de l'observation historique. Les pratiques créatrices développées autour des images tirées d'internet révèlent un nouveau paradigme, celui de la difficile adéquation des protocoles culturels avec la libre circulation des images et des discours. Dans son essai « Archival Impulse » publié en 2004, Hal Foster explore la démarche des artistes contemporains qui utilisent des matériaux historiques et en conclue que cette pratique reflète le désir de « connecter ce qui ne peut pas être connecté ». En cherchant, en identifiant, en organisant, puis en détournant des images puisées dans des collections privées et publiques, ces artistes constituent un unique kaléidoscope des relations raciales du 19<sup>ème</sup> et 20<sup>ème</sup> siècle et d'autre part, ils font ressortir une mémoire, des récits de vie, une mémoire familiale, quotidienne mais aussi des mythes et des savoirs associés aux personnes et objets représentés dans la photographie ancienne. Dans cette perspective, les artistes deviennent des témoins et des révélateurs de la mise en relation de deux types de patrimoines, matériel et immatériel.

## **II L'exposition virtuelle**

Le musée virtuel, celui développé sur le Web, est en constante évolution depuis près d'une vingtaine d'années, et de fait il n'y a pas de terme établi pour le désigner. Musée en ligne, musée électronique, musée numérique, cybermusée ou musée sur la Toile sont quelques-uns des termes employés. L'extension numérique du musée sur Internet prend différentes formes que le linguiste Werner Schweibenz a classées en quatre catégories:

- Le musée-brochure a pour objectif d'informer les visiteurs potentiels. Il s'agit d'un site Web proposant les informations pratiques pour parvenir jusqu'au musée, une liste de contacts et les types de collections conservées par l'institution.

- Le musée-contenu est un site Web conçu comme une base de données. Le visiteur virtuel peut découvrir en ligne tous les objets conservés par le musée.
- Le musée pédagogique : il s'agit d'un site Web qui propose différents points d'accès à ses visiteurs virtuels en fonction de leur âge, leur objectif ou leur degré de connaissances. Conçu dans une optique didactique, le musée pédagogique propose des liens vers des informations complémentaires, incitant le visiteur à s'enrichir davantage sur le sujet qui l'intéresse. Le musée pédagogique vise à instaurer une relation personnelle entre le visiteur virtuel et la collection en ligne et dans l'idéal, à encourager ce même visiteur à se rendre au musée pour avoir un contact direct avec les objets.

Face au développement des technologies de l'information et de la communication, les musées ont pris conscience de la potentialité de l'interface numérique dans leur rôle de préservation, diffusion et valorisation des savoirs. Mais encore aujourd'hui les musées privilégient le Web comme un espace de médiation plutôt que comme une annexe de leurs salles d'exposition. Les musées, en effet, ont d'abord permis le téléchargement libre des dossiers de presse et autres documents qui accompagnaient traditionnellement les expositions ; puis, ils ont développé des contenus inédits, sous forme textuelle, audio ou vidéo, qui viennent enrichir le propos de l'exposition: ce peut être une interview du curator ou une visite virtuelle.

Je privilégie le terme de « visite virtuelle d'exposition » pour rendre compte de la dimension pédagogique du projet et le distinguer de la physicalité de l'exposition. LIEN La visite virtuelle et sa vision en 360 degrés permettent de voir les œuvres dans la scénographie adoptée par le curateur, une immersion impossible avec les catalogues d'exposition. Il y a divers outils, par exemple on peut zoomer sur l'œuvre exposée et, ainsi, l'appréhender dans ses moindres détails. Cette exposition que j'ai développée en étroite collaboration avec 9 artistes et un collectif australien est une exposition-valise. Dès le départ, nous avons pensé lui adjoindre une visite virtuelle parce que le projet ayant un très faible budget et le lieu d'exposition relativement petit, nous n'avions pas la possibilité de multiplier les œuvres, ni les postes vidéo et encore moins la possibilité d'inviter les artistes. La visite virtuelle fut l'outil privilégié pour favoriser une plus grande médiation.

Par exemple, pour l'exposition de deux peintures représentant des masques Mawa réalisé par le célèbre artiste Alick Tipoti originaire de Badu Island dans le détroit de Torres, nous avons inclus deux vidéos, l'une montrant une performance publique de l'artiste dans lequel il chante

et danse les récits narratifs associés aux masques représentés dans les peintures ; le second lien amène vers un documentaire dans lequel Tipoti revient sur son expérience de la Biennale de Sydney et de la Triennale d'Art Contemporain Indigène de Canberra, deux manifestations au sein desquelles il exposa son travail qui explore les rapports entre culture matérielle et culture immatérielle.

(LIEN) Chaque œuvre de l'exposition est enrichie d'un contenu, que ce soit un lien vers le site internet de l'artiste ou de son centre artistique, ou encore pour certains types d'objets, notamment les sculptures en filet de pêche recyclés, nous avons proposé l'option 3D qui permet de s'immerger dans la matérialité de l'objet.

(LIEN) Enfin, les artistes avaient la possibilité de produire des commentaires audio que le visiteur peut déclencher pour l'accompagner dans sa visite.

= On est donc dans une autre approche de l'exposition interactive, ludique et immersive. Le visiteur contrôle son approche des œuvres et des connaissances associées.

Dans son article intitulé « Curating (on) the web », Steve Dietz, Directeur des New Media Initiatives au Walker Art Center cite l'exemple de l'Institut d'Art Contemporain à Londres qui a développé des Curateurs. Un artiste ou un curateur est invité à définir un thème, par exemple l'utilisation et le symbolisme de la couleur sur les œuvres et les sites internet accessibles en ligne (par l'artiste Jake Tilson). Ce type d'initiatives s'inscrit dans la quatrième catégorie des approches numériques, celle du musée virtuel qui est de différent de ce que je viens de montrer la visite virtuelle

- Le musée virtuel se distingue du musée pédagogique en ce qu'il offre une collection inédite, établissant des liens avec différentes collections muséales numérisées ou avec des collections d'œuvres numériques ou encore des sites internet. L'ensemble proposé par le musée virtuel n'a aucun équivalent dans le monde réel. Il est le résultat d'un effort curatorial.

### III

Lors du 10<sup>ème</sup> symposium de la Pacific Art Association qui se tint à Rarotonga en 2010 puis à Toronto en 2011 lors du colloque annuel de l'Aboriginal Curatorial Association, Jenny Fraser présenta son manifeste de curateur. Artiste murri travaillant les nouveaux médias, Jenny Fraser a exposé dans de nombreuses expositions internationales consacrées à l'art numérique. Mais elle est surtout reconnue en Australie et à l'étranger pour son travail de curateur : elle a

en effet monté, sur internet et dans des espaces d'art, de nombreuses expositions sur l'art des nouveaux média chez les artistes autochtones d'Australie, du Pacifique et du Canada. Ses expositions intègrent également des œuvres sur support plus classiques, tels que la peinture, la sculpture, la vannerie, etc. Ses expositions sont conceptuellement pensées de façon à être présentables en ligne, sur le site internet Cybertribe, et dans un espace physique (site-based exhibitions).

Son manifeste de curateur est accessible sur son blog, lequel est connecté à sa page FB. Sur le blog, les textes sont rédigés sous la forme d'articles, textes qui sont en lien avec le contenu de son mémoire de thèse qu'elle est en train de rédiger tandis qu'elle utilise FB comme une plateforme pour partager ses émotions – joie, frustration, découragement, enchantement – qui sont très souvent commentés par ses contacts à travers le monde.

A partir de cette capture d'écran

[http://jennyfraser.blogspot.fr/2012\\_12\\_01\\_archive.html](http://jennyfraser.blogspot.fr/2012_12_01_archive.html)

on peut voir un de ses articles qui aborde le thème de l'appropriation. ....

C'est dans le cadre d'un travail universitaire que Jenny Fraser a fondé en 1999 le site internet Cybertribe qu'elle a depuis mis à jour régulièrement, organisant près d'une vingtaine d'expositions. Ses expositions sont pensées conceptuellement de manière à pouvoir être modulées pour s'inscrire simultanément ou successivement dans un espace virtuel et dans un espace physique ou dans un espace physique puis dans un espace virtuel.

Prenons l'exemple, <http://www.cybertribe.culture2.org/bigeye2.html> de l'exposition « Big Eye. Aboriginal animations from Canada and Australia » qui, comme son titre l'indique, met à l'honneur les films d'animation par le biais d'une sélection présentant des dessins originaux, des captures d'écran de Second Life, des extraits de court-métrage en stop-motion, des installations numériques, des œuvres en 3D et autres techniques d'animation développées par des artistes autochtones du Canada et d'Australie. Parmi les films sélectionnés, citons <http://onf-nfb.gc.ca/en/our-collection/?idfilm=53816> des épisodes de la série Wapos Bay produite pour la télévision ou encore <http://www.raventales.com/> la série Raven Tales. Pour Jenny Fraser, il s'agissait de montrer à partir d'exemples concrets comment les nouveaux média peuvent être appropriés par des artistes autochtones pour exprimer leurs propres visions du monde. Au fil des éditions, le projet est passé d'une sélection centrée sur des artistes australiens à un regard croisé Australie-Canada visant à encourager un échange interculturel et transnational dans ce champ artistique relativement peu soutenu par les institutions.

Le support « exposition virtuelle » permet à Jenny Fraser de mettre en image un concept curatorial à faible coût – puisqu’il n’y a pas de fret pour les œuvres ni de police d’assurance à prendre en charge. D’autre part, l’exposition virtuelle est accessible de par le monde et les conservateurs et autres directeurs artistiques qui ne peuvent pas être présents à l’exposition physique peuvent la visiter virtuellement. C’est une stratégie qui fonctionne, l’exposition – si l’on reste sur l’exemple de Big Eyes – a été, en moins de deux ans, invitée à être présentée dans 11 évènements publics<sup>1</sup>, dont des festivals et des musées. Ces institutions ne sont pas particulièrement actives dans le soutien à la création numérique et c’est donc le format modulable de l’exposition physico-virtuelle qui les a motivés à accueillir le projet.

A chaque nouvelle itinérance, l’exposition était enrichie d’une nouvelle performance, toujours réalisée par des artistes locaux - danseurs, musiciens, ou artiste-performers. Cette dimension collective, performative et locale est centrale à la démarche de Jenny Fraser, caractère que je vais déployer à partir de l’exposition « The Other APT », qui fait partie de ses plus importants projets. Comme le titre l’exprime, c’est en réponse à la APT, la Triennale d’Art Asiatique et du Pacifique, et plus précisément à son institutionnalisation, que Jenny Fraser a développé en 2008 un nouveau projet d’exposition.

La APT fut créée en 1993 par la Queensland Art Gallery, une manifestation qui fut d’abord bien reçue parce qu’elle offrait une visibilité nouvelle aux artistes de la région Asie-Pacifique et générait des opportunités rares dans cette région pensée à l’époque comme un espace périphérique du monde de l’art. Mais à la 3ème édition, des critiques émergèrent, principalement autour de l’absence de curator aborigène dans le comité de sélection, du faible nombre d’artistes aborigènes inclus et de la non-implication des communautés locales. C’est dans ce contexte critique que Jenny Fraser organisa « The Other APT » et le succès que rencontra l’exposition la motiva à poursuivre l’initiative. Depuis 2006 il y a eu trois éditions et une est en préparation. Chaque fois une trentaine d’œuvres – peinture, photographie, nouveaux médias, sculpture et performance – était présentée, des œuvres réalisées par une vingtaine d’artistes résidant en Australie.

*« The Other APT » fournit des alterNATIVES, qui ne sont pas juste une expression et des points de vue mais aussi un évènement alterNATIF, qui est global et accessible, ce dont toute célébration d’art digne de ce nom a d’ailleurs besoin ».*

---

<sup>1</sup> De 2009 à 2011.



Le télescopage entre les mots « alternative » et « NATIVE » met en lumière l'objectif de l'exposition, à savoir la présentation de l'art contemporain de la région Asie-Pacifique selon une vision de l'intérieur développée par un curateur aborigène et des artistes locaux. Dans un des catalogues, Jenny Fraser explique avoir dédié la moitié de sa sélection à des artistes aborigènes, et l'autre moitié à des artistes originaires de la région Asie-Pacifique. Elle a privilégié des artistes asiatiques ou océaniens installés dans le Queensland, ou ayant des liens de parenté avec des Aborigènes ou encore ceux ayant manifesté une forme de respect vis-à-vis des propriétaires traditionnels, une pratique qu'elle définit par l'expression « friends in culture and good visitors to this country ».

*As an Aboriginal curatorial approach, artists weren't listed in the usual mainstream artworld alphabetical order, but instead, in order of other important cultural signifiers, such as age, tribal and residential geographical proximity. This approach attempts to honour our elders along with celebrating Aboriginal locals who are often ignored and excluded from participating in mainstream culture in their own country.*

Avant même de présenter son projet aux artistes pressentis et de déposer une demande de subvention auprès de potentiels organismes publics, Jenny Fraser exposa son idée aux propriétaires traditionnels de Brisbane. Elle souhaitait obtenir leur accord avant de développer plus avant un projet qui se tiendrait sur leur terre. Une fois leur soutien obtenu, elle approcha les anciens des autres communautés représentées. Il n'est pas rare que les institutions qui montent des projets culturels sur les arts et cultures du Pacifique envoient des membres de leur équipe faire la coutume pour présenter leur projet. Mais la spécificité de « The Other APT » tient au fait que Jenny Fraser a impliqué en amont les communautés concernées. Elle les a intégrées dès le départ dans la réflexion pour imaginer collectivement le projet.

« The Other APT » se démarqua également de la Triennale officielle par sa dimension festive. Deux soirées furent organisées sous la forme d'un vernissage classique et d'une pré-inauguration. La pré-inauguration était réservée aux membres des communautés représentées par le projet. Il s'agissait pour le curateur de leur manifester du respect en leur dédiant un espace-temps particulier et ainsi en leur permettant d'appréhender l'exposition librement en dehors des conventions sociales du monde de l'art. La deuxième soirée, l'inauguration officielle de The Other APT, eut lieu le même soir que celui de la APT. Pour Jenny Fraser, il s'agissait de créer un lieu où pourraient se retrouver tous ceux qui ne pouvaient s'offrir un ticket d'entrée ou qui n'avaient pas été inscrits sur la liste des VIP. Cette initiative rappelle une performance développée par Coco Fusco : en 2001, l'artiste cubaine créa une

performance lors de la Biennale de Cuba pour dénoncer la pression constante qu'exercent les institutions pour faire des biennales des manifestations économiquement viables, générant des prix d'entrée élevés et donc inaccessibles aux locaux (Le Roux, 2010).

Pendant ces deux soirées, des performances, des danses et des concerts furent présentés, une dimension festive que commenta Djon Mundine, célèbre critique d'art et curateur : « *some of the original energy, communication, excitement, and feeling of ownership of the art process is generated and experienced: the energy major art events struggle to maintain.* »

En sélectionnant pour accueillir l'exposition une galerie constituée de trois grandes vitrines donnant sur une rue passante et située à quelques mètres de la QAG, Jenny Fraser réussit à promouvoir un autre rapport au patrimoine en amenant directement dans l'espace public les individus qui constituent ces communautés et en favorisant un rapport empirique à la création, comme on peut le voir ici (ill) avec l'exemple des performers de la troupe Polytoxic qui jouent avec les œuvres de l'artiste Chantal Fraser. L'exposition The Other APT fut donc imaginée et conçue comme une réponse pratique aux commentaires critiques que les artistes autochtones ou issus de communautés minorisées formulaient à l'encontre des institutions culturelles. Le concept curatorial consistait à sélectionner les œuvres en concertation avec les anciens des communautés et à ouvrir l'espace d'exposition à des publics qui jusqu'alors ne fréquentaient pas les musées. L'exposition devint moins un espace de représentation des différences culturelles qu'un lieu de sociabilité pour les artistes et leurs communautés.

« Big Eyes » et The Other APT sont deux exemples intéressants pour discuter de l'interpénétration du numérique et du monde de l'art institutionnalisé. En faisant le choix de produire des expositions à petit budget grâce au Web et en imaginant conceptuellement ses expositions autour d'une structure modulable, Jenny Fraser a encouragé et facilité l'intégration de ses choix curatoriaux dans le monde de l'art institutionnel. « Big Eyes » est passée d'une forme virtuelle à une exposition physique qui a tourné dans de nombreux festivals populaires et musées d'art. « The Other APT », quant à elle, fut d'abord pensée pour exister physiquement, petite exposition faisant face à la Triennale du musée d'art de Brisbane, puis elle se développa sous une forme hybride et intégra de prestigieuses collections. Une partie des œuvres de la première édition de The Other APT a en effet été sélectionnée par la directrice artistique Carolyn Christov-Bakargiev pour faire partie de la Biennale de Sydney en 2008. De même, une autre partie des œuvres fut présentée en Nouvelle-Calédonie pour une exposition célébrant les dix ans du Centre Tjibaou. C'est dans cette perspective que Cybertribe est régulièrement cité comme un exemple dans les discussions portant sur les stratégies à déployer pour augmenter la visibilité des arts contemporains autochtones. Et c'est

devenu un partenaire incontournable pour les projets portant sur les arts numériques dans le Pacifique.

Pour conclure, Jenny Fraser définit Cybertribe comme un espace virtuel d'archivage, de galerie d'art, de musée et d'édition, une vision qui colle à la définition consensuelle du musée virtuel. Selon l'ICOM, « le terme "musée virtuel" désigne une collection d'objets numérisés articulée logiquement et composée de divers supports qui, par sa connectivité et son caractère multi-accès, permet de transcender les modes traditionnels de communication et d'interaction avec le visiteur... ; il ne dispose pas de lieu ni d'espace réel, ses objets, ainsi que les informations connexes, pouvant être diffusés aux quatre coins du monde » (in Schweibenz, 2004 : 3). Techniquement, le site Cybertribe est très simple et son contenu relève moins du genre de l'exposition virtuelle que de la plateforme d'informations, stockant et transmettant des données, images d'œuvres, articles critiques et listing de sites internet. Mais puisque Cybertribe commande, organise et héberge des expositions thématiques et que dans ce cadre certains artistes produisent des œuvres originales que Cybertribe conserve, on peut le définir comme un musée virtuel. C'est d'ailleurs dans cette perspective que l'association Museums Australia lui attribua son prix annuel en 2009. Le ABC Radio National Indigenous Cultural Centre/Keeping Place Award récompensa l'effort développé par Jenny Fraser pour encourager la création et l'exposition des nouveaux médias ainsi que des œuvres d'art réalisées sur des supports plus classiques.

L'originalité de la démarche de Jenny Fraser réside dans l'interpénétration du support virtuel et de l'espace physique : que le web soit utilisé pour développer un nouveau concept curatorial ou pour archiver une exposition, la composante physique est toujours présente : ce peut être le temps d'une soirée ou pour accueillir une exposition un mois. Dans tous les cas, il s'agit de créer un lieu de réunion et de célébration pour les communautés aborigènes locales. Dans le cadre d'une communication à la Tribune de l'ONU pour le groupe *Healing Arts and Decolonisation*, Jenny Fraser définit son activité de curateur comme « l'expression d'un acte de souveraineté ». C'est en ayant à l'esprit cette vision que j'ai privilégié dans cette communication le terme de curateur, dérivé de l'anglais « to care », « prendre soin de », « se sentir concerné », plutôt que l'expression française de commissaire d'exposition. Tandis que les expositions de Jenny Fraser sont l'expression d'un acte de souveraineté, le musée virtuel Cybertribe est un outil lui permettant de ne pas être dans un rapport de confrontation directe

avec les institutions muséales tout en les amenant à observer de nouvelles pratiques curatoriales.

Dans cette perspective, il est intéressant de rapprocher les deux pratiques numériques que sont la cyber-exploration et le musée virtuel. Par le biais des documents identifiés et collectés sur le web, des artistes constituent des corpus d'images inédites qui peuvent compléter, confronter ou questionner les collections publiques, leur permettant en retour de produire une lecture critique des représentations institutionnalisées. L'utilisation du numérique permet donc différentes formes d'auto-représentation et peut être un outil dans les luttes collectives pour l'auto-détermination.

#### Bibliographie :

SCHWEIBENZ Werner, 2004, « Le musée virtuel. L'évolution du musée virtuel », Les nouvelles de l'ICOM, n°3, p. 3. URL : [http://icom.museum/fileadmin/user\\_upload/pdf/ICOM\\_News/2004-3/FRE/p3\\_2004-3.pdf](http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/ICOM_News/2004-3/FRE/p3_2004-3.pdf)

MUNDINE Djon, "APT: Aboriginal People Try" Artlink Magazine, 2007. URL: <http://www.cybertribe.culture2.org/jennyfraser/>

LE ROUX Géraldine, 2010, *Création, réception et circulation internationale des arts aborigènes. Ethnographie impliquée et multi-située avec des artistes de la côte est d'Australie*, EHESS Paris, thèse de doctorat.

#### Sites internet :

<http://jennyfraser.blogspot.fr/>

<http://www.labobinenumerique.com/client/pano/galerie/papunya/papunya.html>

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