

Le souffle des grands Totems

 esse.ca/fr/le-souffle-des-grands-totems

Le souffle des grands Totems

À vue d'aigle, la Côte Nord-Ouest de l'Océan Pacifique est bel et bien ce coin du continent où règnent l'Oiseau-Tonnerre, l'Orque (*Killer Whale*) et le Corbeau. Venu à Vancouver pour participer au colloque *Aboriginal Discussion: the Native Art in the Art Gallery* à la Vancouver Art Gallery (VAG), j'ai traversé sur l'île. De Victoria à Tofino après un passage au parc des pétroglyphes sacrés *Kinomagewapkong* de Nanaimo, je suis passé voir les grands Totems à Victoria puis j'ai filé jusqu'à Tofino. Les pétroglyphes sont les assises d'un art autochtone environnemental originel. On retrouve de tels sites sur la Côte Nord du Québec (*Nisula* chez les Innus de Betsiamites), ainsi qu'à Peterborough (Ontario) en territoire ojibwe. J'en ramène trois constats de l'imaginaire amérindien de l'Ouest : omniprésence des grands Totems sur le territoire, vivacité de l'esprit mythologique des animaux et un art amérindien actuel sorti de l'ombre, s'inscrivant dans les institutions et le marché de l'art.

Les grands Totems sont omniprésents sur la côté Nord-Ouest !

La première leçon que je tire de mon périple en Colombie-Britannique concerne la présence des Totems. On les voit partout. Les grands Totems sont des « citoyens » spectaculaires des villes, des parcs (le Stanley Park et le Capilano Suspension Bridge and Park), des ports et aéroports (le terminal international de l'aéroport de Vancouver). Mieux, leurs ancêtres subsistent encore dans les communautés et les villages insulaires des Premières Nations côtières pour lesquels Alert Bay, au nord de l'île de Vancouver, est notoire. Les Totems nourrissent la culture savante occidentale et canadienne, et leurs institutions. Les grands Totems sont les vedettes incontestées des grands musées au pays (p. ex. : le musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique (UBC), le Royal British Columbia Museum de Victoria, le Musée canadien des civilisations de Hull/Ottawa, le Musée McCord de Montréal et... un hangar du Musée de la civilisation à Québec) et dans le monde (p. ex. : le Musée d'anthropologie de Berlin, le Musée d'histoire naturelle de New York). Les sciences humaines leur sont redevables comme matériau de civilisations. La culture politicienne canadienne a assimilé cet apport (comme emblème exportable, jumelé aux sculptures inuites et au drapeau canadien). La culture récréo-touristique n'est pas en reste avec ces sous-produits s'inspirant de l'imaginaire fabuleux des grands Totems (p. ex. : le sigle sur le chandail des Canucks de Vancouver, le club de hockey de la LNH).

L'esprit des grands Totems est bien Vivant !

Une seconde leçon peut être tirée de l'omniprésence des grands Totems amérindiens : ils sont vivants et interactifs et non des symboles nostalgiques et inoffensifs d'un monde révolu ! Cela tient à un Monde qui a survécu. La démographie des Premières Nations autochtones de la Côte du Nord-Ouest a pris du mieux. La Mémoire des Anciens, après un repli, est à nouveau transmise, et mieux, elle est la source de nouvelles créations artistiques. On observe cette interactivité collective sur trois fronts : politique, culturel et artistique. C'est l'action politique qui fait le plus souvent la une de l'actualité, avec ses conflits, ses négociations et ses traités (p. ex. : l'entente tripartite entre la Nation Nisga'a, la Colombie-Britannique et le Canada). L'action culturelle s'infiltré dans les institutions visant la révision des approches historiques et de l'histoire officielle. Les trois secteurs incontournables de réappropriation ont cours sur la Côte du Nord-Ouest. Le premier secteur est représenté par la farouche survivance de la petite île d'Alert Bay, au nord, où la communauté a réactivé, dans les années 1980, les activités rituelles du Potlatch - ces grandes fêtes collectives de socialisation - , malgré leur interdiction et leur criminalisation en 1869 par le Canada, et dont l'abandon n'eut finalement lieu que dans les années 1960. Cette revitalisation de la culture ancestrale a entraîné des revendications remettant en doute le pillage anthropologique, dont les fameux masques utilisés dans des cérémonies rituelles. Un musée comme celui de l'Université de la Colombie-Britannique a non seulement opéré le retrait d'expositions de certains artefacts ayant servi à des potlatches, mais ont entrepris une relecture de l'histoire. Enfin, dans cette veine, l'exposition *To the Totem Forests: Emily Carr and Contemporaries Interpret Coast/ Villages* qui se tenait à la Vancouver Art Gallery (VA6), comparait les tableaux de la célèbre Emily Carr aux photographies et aux témoignages d'Amérindiens participant à une rectification et à une réécriture de l'histoire amérindienne de l'art. Cette exposition, qui revisitait de manière critique les oeuvres d'Emily Carr, est un autre bel exemple du renouveau des sciences anthropologiques et de l'histoire de l'art vis-à-vis de l'art autochtone (1).

Un art amérindien pluriel qui est sorti de l'ombre

Le fait que les Nations amérindiennes de l'Ouest aient connu, 100 ans plus tard, les répercussions de la venue des Européens, qu'ils aient bénéficié d'une meilleure démographie et d'un appui institutionnel mieux structuré que dans l'Est, sous-tend le travail actuel de tous leurs artistes autochtones. On l'a noté, les totems, comme les sculptures inuites, fascinent le monde. Cependant, l'originalité et la puissance esthétique de cet art, oscillant entre le gigantisme et le minuscule des récits et des mythes, de la spiritualité au génie de l'adaptation, jettent ombrage sur la complexité et la diversité de l'art amérindien d'Ouest en Est. Ces 40 dernières années, la première réussite, à mon avis, du travail des artistes contemporains aura été de briser cette opacité, bien entretenue par les expositions, les publications, les émissions produites par la culture dominante. Puis il y a l'art actuel où la résurgence de la Mémoire (Bill Reid), l'actualisation de la Tradition (Connie Sterritt, Teresa Marshall, Eric Robertson) et une préoccupation pour les réalités communautaires qui sont indissociables à la percée de plus en plus d'artistes sur le marché (Lawrence Paul

Yuxweluptun, Mary Longman), dans les réseaux de centres d'artistes (Mike MacDonald, Askegon Maskegew, Jim Logan) et dans le champ institutionnel de l'art (*Topographies*, VAG, 1998; *Raven's Reprise*, UBC. 2000).

L'exposition *Raven's Reprise : Contemporary Northwest Coast Art* de la commissaire iroquoise (Cayuga) Lynn Hill présentait, au Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, des œuvres originales de cinq artistes, installées parmi des sculptures fantastiques, des coffres, des masques totems et des artefacts d'origine provenant de sites, constructions et potlachs des Premiers Peuples de la région. Ce dialogue audacieux présentait des sculptures et des installations usant de nouveaux matériaux et de nouvelles technologies, dont celle de Mary Anne Barkhouse (Kawkwaka'wakw), Connie Sterritt (Nuu-chah-nult, Gitxsan, Kawkwaka'wakw), Larry Mcneil (Nisga'a) et Marianne Nicolson (Kawkwaka'wakw) (2). Le fil conducteur était le Corbeau (le *trickster*), et la sculpture de Bill Reid (Haida) intitulée *The Raven and the First Men* (1981) est devenue une attraction au musée. Aussi, l'ouverture d'une nouvelle aile consacrée à l'art amérindien contemporain à ce musée, dont une commande au sculpteur Eric Robertson, confirme ce renouveau. C'est à Vancouver que j'ai rencontré Lawrence Paul Yuxweluptun dont l'exposition *Colour Zone* à Montréal au printemps 2001 a remis en œuvre ce souffle pictural qui est politiquement engagé vers l'avenir.

Colour Zone

Au cours des années 1990, l'artiste multidisciplinaire Cowichan-Okanagan Lawrence Paul Yuxweluptun (« l'Homme aux masques » en langue Salish) va s'imposer dans l'art amérindien actuel non seulement à Vancouver- où il vit, sur la Côte Nord-Ouest du Pacifique -, dans de grandes expositions canadiennes, mais aussi sur le marché international de la peinture et même de l'art performance, et ce, grâce à une seule action, *An Indian Act Shooting the Indian Act!* Son exposition personnelle intitulée *Colour Zone* et présentée au Centre des Arts Saidye Bronfman à Montréal- était bien choisie en ce début de l'année commémorant le Traité de la Grande Paix de Montréal 1701-2001. Comme quoi les interventions significatives en art n'auront pas été sous le chapeau de la Corporation des Fêtes. Pour qui consulte les publications américaines et canadiennes récentes sur l'art amérindien, les reproductions picturales de certaines oeuvres de Yuxweluptun sont devenues familières (3). *Colour Zone* - une première dans l'Est - permettait de les apprécier de visu. Qui plus est, le macro-travail de stylisation de la couleur par le peintre - ces énormes bulles à peine tracées qui reprennent les motifs animaliers et totémiques présents dans les totems et les masques autochtones des Nations de la Côte du Pacifique - était l'occasion de saisir le talent brut et l'imagination de Yuxweluptun, en phase de transition, m'a t-il semblé.

Le charisme et le verbe de l'artiste, qui est au sommet de sa renommée, font de lui un personnage hors norme dans le milieu artistique amérindien. Son travail pictural fascine par le mariage de sa dextérité moderniste - aux accents daliniens de paranoïa critique - et de

son œil cynique mais lucide qui dénonce les blessures environnementales imposées à la Terre-Mère. Plusieurs toiles, où les personnages mythiques des récits et des légendes indiennes des siens s'hybrident à des constructions narratives bédéistes fantastiques, dénoncent la vie misérable sur les réserves.

Nous retrouvons le style de ces grandes peintures dans *Colour Zone*, dont *Red Man watching White Man trying to fix Hole in the Sky* (1990), *Usufruct* (1995), *Guardian Spirit of the Land: Ceremony of Sovereignty* (2000), *Lost and Found Identities* (2000). Or, cette exposition nous entraîne ailleurs avec ces grandes bulles de couleur (*Neo Totem Pole* [1998], *Smash Crash, Bang the Legend* [2000]). Attaquant l'éclat de la couleur, c'est comme si Yuxweluptun avait décidé de « briser son esthétique », d'affronter en chercheur le sens puissant de la couleur, de la « peau » de la peinture, sans pour autant couper les liens avec l'imaginaire commun aux Aînés et avec celles et ceux qui, comme lui, dérivent sur le territoire de l'art.

Parmi les premiers artistes amérindiens à avoir tâté les nouvelles technologies de l'art par ordinateur (1991-1992) (4), Lawrence Paul Yuxweluptun a aussi questionné de manière unique, et avec impact sur la scène européenne, les rapports identité-altérité qui secouent tout le champ international de l'art au passage du millénaire. Sa performance radicale *An Indian Act Shooting the Indian Act*, en 1997 en Angleterre, suivie d'une exposition des artefacts à la Grunt Gallery de Vancouver en 1998, l'atteste. Installée dans une petite salle, la vidéo de cette performance faisait aussi partie de l'exposition.

La manœuvre

Le 13 septembre 1997, au National Rifle Association Shooting Range de Bisley Camp à 65 km au sud de Londres, et le lendemain au Healey Estate Club, un terrain privé de 2 500 acres dans le Northumberland, et sous l'égide de l' Artist's Rifle Club, regroupant des artistes locaux, Yuxweluptun a créé *An Indian Act Shooting the Indian Act*. Yuxweluptun le performeur a d'abord purifié les sites avec la fumée du foin d'odeur. Il a ensuite fait jouer sur un ghetto blaster les hymnes nationaux canadien et britannique. Puis il a tiré à la carabine sur des copies de la Loi sur les Indiens du Canada (5).

Sous le parrainage de Locus +, organisme fort actif dans la promotion d'événements d'art actuel, multimédia et performatif in situ en Grande-Bretagne et associé à des centres d'artistes au Canada, Yuxweluptun a créé quatre séries à partir de boîtiers (20 multiples) où l'on retrouve la carabine, les douilles, des copies de la Loi sur les Indiens ainsi que des plaques commémorant le site de l'action. En Angleterre, cette dimension suscite davantage la controverse à cause de l'arme utilisée et du contexte d'affrontements armés en Irlande et à Londres, mais aussi parce que la carabine utilisée renvoie à la Deuxième Guerre mondiale.

Ces boîtiers, exposés en janvier 1998 à la Grunt Gallery centre d'artistes autogéré à Vancouver, étaient davantage une attaque contre le dispositif législatif qui affiche sa pertinence. Quelques mois plus tard, le ministre responsable des Affaires indiennes

reconnaîtra l'obsolescence de la Loi et annoncera des négociations pour la réformer. Ce n'est donc pas un hasard si l'ouvrage publié par Locus +, *Locus Solus: Site, Identity, Technology in Contemporary Art*, accorde une double importance à l'action de Lawrence Paul Yuxweluptun, *An Indian Act Shooting the Indian Act*.

Dans son essai *Seeking Redress: Identity and the Visual Arts*, Niru Ratnam s'attarde à la dualité du Moi (*self-fashioning*) et de l'Autre dans le façonnement de l'identité, qui se retrouve dans cette action politiquement engagée. L'auteure retient comment la réalisation de cette manoeuvre comportait inextricablement des identités antagonistes : les descendants du colonisé (l'artiste indien) et ceux du colonisateur (Locus +, les propriétaires des champs de tir). À mi-chemin entre l'art conceptuel et les happenings européens de provocation politique, cette manoeuvre investit effectivement à rebours le territoire du colonisateur par le colonisé. C'est la même attitude qui caractérise la présentation de théâtre rituel d'Yves Sioui Durand (compagnie de théâtre Ondinnok), intitulée *Le Porteur des Peines du Monde*, en 1992 à Gênes, ville de naissance de Christophe Colomb, alors que l'Amérique célébrait avec faste la « découverte » des Amériques par le navigateur qui était au service de l'Espagne. Il en va de même du projet de l'artiste Piekuakamilnuat Diane Robertson pour le symposium de sculptures *Sur la route des Sculptures* de Saint Wendel en Allemagne en 1993 : un drapeau de sa Nation, largué des airs par un hélicoptère sur son site de sculpture environnementale (*Voyage vers l'Ouest*), à dessein choisi dans une pinède, déclarait symboliquement ce lieu « territoire amérindien ». Que dire de l'impact choc d'Edward Poitras, premier représentant autochtone du Canada à la centième édition de la Biennale de Venise en 1995 : son fameux *Coyote* d'ossements devint le logo des communications de l'entière Biennale.

Ces renversements artistiques, bien que symboliques, n'en sont pas moins importants pour comprendre l'impact des revendications à l'autodétermination des Amérindiens lorsqu'elles sont portées sur la scène internationale. Ils mettent d'abord fin de manière concrète, sur le terrain de l'Autre, à la conception romantique et folklorique du « bon sauvage » à plumes en osmose avec une Nature bienveillante. On sait que les tournées en Europe (de Londres à Venise) du *Wild West Show* de Buffalo Bill en 1900, l'organisation en France jusqu'en 1931 de « zoos humains » (reconstitutions vivantes de tribus dans les colonies présentées dans des zoos et des grandes foires) et le clivage hollywoodien des méchants sauvages et des bons cowboys dans la conquête du Far West, ont contribué à entretenir ces stéréotypes. Il faut reconnaître dans cette culture du spectacle (par exemple, dans son film *Buffalo Bill*, Robert Altman y voit la naissance de la culture américaine du showbizz) une des sources de ce flux de touristes européens qui débarquent en Amérique pour voir des « Sauvages » identiques à l'image qu'on leur a montrée.

L'accueil fait à la manoeuvre de Yuxweluptun, comme pour les autres incursions artistiques autochtones en Europe, participe pleinement à cette dimension du courant postmoderne de déconstruction des effets du colonialisme que certains dénoncent par ailleurs comme « rectitude politique » exagérée. *An Indian Act Shooting the Indian Act* était donc une action de

provocation, une critique sur le terrain européen d'où originent les grands empires coloniaux (Angleterre, Allemagne, Belgique, France, Espagne, Portugal, Italie) et la vision du monde colonialiste et raciste du passé. Les conséquences sociétales sont toujours palpables aujourd'hui dans la diaspora en 2 370 terres de réserve qui morcellent les 611 Premiers Peuples. Ayant visionné Yuxweluptun tirant à la carabine, j'ai balayé à nouveau du regard *Colour Zone*. Les personnages chamaniques dans ces grandes peintures surréalistes sont aussi des guerriers. Dans sa manoeuvre devenue vidéo, ces personnages, me suis-je dit, sont « Sortis » des toiles, et le geste pictural s'est fait art action de tirs à la carabine. À l'inverse, les grandes bulles de couleur, esquissant à peine un trait (reconnaissable) de la stylistique des masques et totems, qui composent sa production récente, ne sont-elles pas les trous dans la cible (la Loi sur les Indiens), la performance retournant en pictogramme ?

NOTES

(1) Participant à titre de sociologue de l'art amérindien, au début d'avril 2000, au *Forum multiculturel d'art contemporain* de la Fondation AfricAmérica à Port-au-Prince en Haïti, j'ai eu l'occasion d'évoquer ces faits avec Eri Camara, conservateur de l'art africain au Musée d'Anthropologie de Mexico. Il a d'ailleurs confirmé ces changements au Canada lors de la table ronde à laquelle nous participions.

(2) Ayant participé au jury du Conseil des arts du Canada pour la première édition du programme des Conservateurs autochtones en 1998, j'ai pu valider de visu un des projets : l'exposition concluant le stage de la commissaire iroquoise (Cayuga) Lynn Hill au Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique.

(3) Anne Newlands, *Canadian Art : From its Beginnings to 2000*, Firewy Books, Willowdale (Ontario) et Buffalo (New York), 2000; sous la direction de W. Jackson Rushing III, *Native American Art in the Twentieth Cennury*, Routledge, Londres et New York, 1999; Allan J. Ryan, *The Trickster Shift: Humour and Irony in Native Contemporary Art*, UBC Press et Seattle, University of Washington Press, Vancouver/Toronto, 1999; Janet C. Berio et Ruth B. Phillips, *Native North American Art*, Oxford University Press, Oxford, 1998; catalogue *Terre, Esprit, Pouvoir. Les Premières Nations au Musée des beaux-arts du Canada*, 1992; sous la direction de Pierre-Léon Tétrault, *Nouveaux Territoires 350/500 ans après*, Vision planétaire, Montréal, 1992.

(4) *Droits inhérents, droits de vision*, 1991-1992. Installation de réalité virtuelle par ordinateur, Banff Centre.

(5) Toujours en vigueur au Canada, la Loi sur les Sauvages, conceptualisée en 1763 lors de la Proclamation Royale, sera officiellement adoptée en 1868. Rebaptisée Loi sur les Indiens, elle régule l'identité - « qui est ou n'est pas Indien » - , la détermination des terres de réserve et des privilèges qui s'y rattachent. Par exemple, le droit de vote n'a été accordé qu'en 1960; le fait d'aller à l'école supérieure annulait le statut d'Indien jusqu'en 1960. Une femme indienne qui mariait un Blanc perdait sa lignée indienne, etc. Bref, une loi raciste fondée sur

l'idée de réduction, d'assimilation et de contrôle paternaliste. En contrepartie, la Loi sur les Indiens crée la plateforme de survie, de contestation et de revendication liées à l'autodétermination des Premières Nations aujourd'hui.

6. Julian Stallabrass, Pauline Van Mourik Broekman, Niru Ratnam, *Locus Solus: Site, Identity, Technology in Contemporary Art*, Black Dog Publishing, Newcastle, 2000.