

# Ironie et pessimisme dans l'art de Ron Noganosh

[S esse.ca/fr/ironie-et-pessimisme-dans-lart-de-ron-noganosh](http://www.lesespresso.ca/fr/ironie-et-pessimisme-dans-lart-de-ron-noganosh)



Ron Noganosh, *Shield for a Modern Warrior or Concession to Beads and Feathers in Indian Art, 1983*. Techniques mixtes, 120 X 65 X 25 cm. Centre d'art indien, Hull, Québec.

## Ironie et pessimisme dans l'art de Ron Noganosh

La mort est aujourd'hui omniprésente chez les Premières Nations, aussi bien au niveau individuel, où l'espérance de vie est une des plus basses d'Occident, qu'au niveau collectif, puisqu'il faudra bien un jour admettre que la colonisation des Amériques s'est faite au prix de plusieurs génocides. Aussi, personne ne s'étonnera que le thème de la mort est récurrent dans les œuvres de l'artiste ojibwe Ron Noganosh. Il s'y décline à l'échelle individuelle, collective et même planétaire. Dans son installation *Anan Among Us* (1999), l'artiste énumère une à une les morts violentes survenues dans sa famille : « Ma sœur Bella s'est saoulée à mort après le décès de sa famille », etc. En 1999, le chiffre s'élevait à 44 personnes mortes par noyades, accidents de la route, chutes, agressions, suicides ... dont la plupart étaient liées à l'alcool (1). *The Final Solution* (1991), un collage techniques mixtes, établit un parallèle explicite entre l'extermination des Juifs par les Nazis et la réponse du gouvernement canadien à la « crise d'Oka » de l'été 1990. L'œuvre récente *The Only Good*

*Indian* (1999) évoque le génocide indien au XIX<sup>e</sup> siècle et le vol des terres indiennes par les Blancs. L'installation *Forget Me Not* (1999), traite d'Hiroshima et de l'apocalypse nucléaire qui menace l'humanité depuis 1945.

À priori, l'œuvre de Noganosh semble se prêter particulièrement bien à une lecture méta physique de l'œuvre d'art. Celle-ci, nous dit Hannah Arendt, est « la partie non mortelle d'êtres mortels (2) ». L'œuvre se caractériserait par sa durabilité qui lui permettrait de transcender la mortalité de la vie humaine, et par là même de donner sens à cette dernière. Mais l'art de Noganosh échappe aux arguties philosophiques. Il le dit sans détour : il ne croit pas à la permanence de l'œuvre d'art et se moque des artistes qui se prennent pour Léonard de Vinci. Il déclare : « je connais beaucoup d'artistes et plusieurs sont terriblement sérieux. Ils s'affairent comme des fous [...] pour créer LE chef-d'œuvre. [...] La vie n'est pas permanente, alors pourquoi se casser la tête à vouloir faire des choses qui sont permanentes ? Je fais des sculptures. Je les défais. Si je n'aime pas un morceau, ou s'il ne fonctionne pas, je l'enlève et l'utilise ailleurs (3) . » Cette attitude de légèreté et d'indifférence à l'égard de l'objet d'art doit être lue comme le refus des catégorisations figées, des idées préconçues et des définitions périmées de l'indianité. Il n'y a pas d'œuvre authentique et accomplie nous dit Noganosh, comme il n'y a pas d'identité pure et permanente. Le statut en constant devenir des œuvres répond à la complexité, la variabilité, l'hybridité et la multiplicité qui caractérisent, contre toute conception traditionnelle, l'identité indienne. Noganosh se plaît d'ailleurs à ridiculiser l'attribution aux Amérindiens de numéros et de statuts identitaires par l'instance gouvernementale. C'est grâce à ce numéro et aux différents titres qui lui ont été conférés au fil du temps qu'il a pu, dit-il sur le mode ironique, connaître sa véritable identité. Il a successivement été déclaré « Un vrai Indien », « Un vrai Indien civilisé », avant d'être « un vrai Indien civilisé, artiste ». Puis au terme d'une formation universitaire, il est devenu « Un vrai Indien civilisé, artiste, mystique ». Et peut-être peut-il espérer devenir un jour « un vrai Indien civilisé, artiste, mystique, riche (4) » ! Voilà une identité dont la nature contradictoire des éléments constitutifs ne manquera pas de frapper les tenants d'une idéologie stéréotypée et colonialiste (5).

En fait, la dérision avec laquelle Noganosh traite de la question tragique du sort des Amérindiens dénote une ardente volonté de susciter l'interrogation (6), la remise en question et la prise de conscience. C'est par l'ironie que l'artiste évoque la gravité des problèmes socio-culturels des Amérindiens. Dès leurs titres, en forme de calembours, ses œuvres dénoncent les anomalies et les incohérences de l'histoire. *Anon Among Us* fait référence aux associations de lutte contre l'alcoolisme (Al-Anon, Alcooliques Anonymes...), le titre *The Only Good Indian* rappelle la fameuse phrase du général George A. Custer : « *The only good Indian is a dead Indian* ». *Forget Me Not* demande qu'en cas de cataclysme nucléaire, pour une fois, les Amérindiens ne soient pas oubliés...

On retrouve dans cet humour caustique la figure du *trickster*, du joueur de tour, très présente dans l'art amérindien contemporain. C'est par la ruse et par la roublardise que le fripon examine, critique et conteste les préjugés et les fatalités, mais encore, à un autre niveau, qu'il s'amuse à déjouer les attentes du récepteur. En fait, le *trickster* utilise les stéréotypes de celui-ci afin de le piéger. Au-delà du message ou des calembours, la nature même de l'objet joue un rôle important. Les attentes du public sont systématiquement déçues, on croit reconnaître un objet folklorique qui finalement n'en est pas un. Le fripon a toujours le dernier mot, car il est toujours là où on ne l'attend pas. Même le relativisme et le pluralisme postmodernistes n'arrivent pas à le saisir. *Shield for a Modern Warrior, or Concession to Beads and Feathers in Indian Art* (1983) est une œuvre exemplaire de cette démarche. À première vue, il s'agit d'un bouclier traditionnel fait de perles et de plumes, un bouclier représentatif de l'art indien tel que le Blanc se l'imagine. « Ils demandent toujours : où sont les perles? où sont les plumes? où est le cuir? Okay, vous les voulez, les voilà (7) ! » D'ailleurs Noganosh a lui-même, à un moment donné, produit ce type d'objets folkloriques ([...] il est un Indien inscrit conformément à la Loi sur les Indiens et, durant sa carrière, il a même fait de l'artisanat indien (8) »). En fait, l'intérieur du bouclier est constitué de canettes de bière écrasées; la réalité des ravages de l'alcool nous rattrape au moment où on s'y attend le moins. Quelques années plus tard, *Shield for a Yuppie Warrior* (1991) reprend le même procédé pour dénoncer la récupération mercantile dont fait l'objet la culture amérindienne. Cette fois-ci, le bouclier est fait de fourrure et de soie signée Pierre Cardin. Toujours sur le même mode, on retrouve *Daryl* (1988), une petite sculpture qui ressemble en tous points aux bibelots que les touristes achètent dans les magasins de souvenirs. Toutefois, il ne s'agit pas ici d'une représentation folklorique de la chasse ou de la cueillette, mais d'un évêque qui bénit un Indien à genoux, renvoyant à l'acculturation du peuple amérindien. La tactique du *trickster* est d'une efficacité certaine dans *If You Find Any Cultures, Send it Home* (1987) qui atteint un sommet d'ironie dans le jeu persistant de l'illusion et de la vérité, du mensonge et de la réalité. Au-dessous d'un masque de type traditionnel, un texte est 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 magnétoscope. Le père termine sa lettre par ces mots : « *If you find any cultures, send it home* ». Bien sûr, tout est faux. L'histoire, le masque, la peau ... Seule vérité : le phénomène d'acculturation.

Bien qu'il soit aigre et amer, c'est sans contredit par l'humour que l'artiste traite des problèmes les plus graves qui se posent aujourd'hui à la culture amérindienne. L'ironie devient un bouclier, à la fois arme de défense et d'offensive, pour faire face à l'aspect tragique du destin. Compagnon d'une souffrance vécue au quotidien, l'humour ne désamorce certes pas le tragique, mais il aide assurément à le relativiser et l'affronter. Bien que différent, le rire de Noganosh n'est pas sans nous rappeler le rire que Dada faisait éclater au cœur de la Première Guerre mondiale. Raoul Hausmann faisait du rire un mode de libération politique : « Nous voulons rire, rire, rire et faire tout ce que nos instincts nous

dictent (9). » L'ironie et la dérision, provocantes et subversives, devenaient alors des moyens d'action efficaces pour dénoncer et accuser le pouvoir et les valeurs établis, pour exhiber les horreurs et les absurdités de la guerre, pour exorciser l'épouvante et le désespoir généralisés. L'investissement par les dadaïstes du burlesque, du grotesque et du ridicule avait certainement dans ce contexte de destruction, de désillusion et de désenchantement extrêmes, une fonction d'exutoire et de délivrance, voire de défoulement et d'apaisement. « [Dada] attaque tout ce qui se prend "au sérieux" – que ce soit dans le domaine de la culture et des arts ou dans la politique et la vie bourgeoise. Dans notre siècle, rien d'autre n'a écrasé avec autant de fureur *l'esprit de sérieux* que le jeu dada. Au fond, Dada n'est rien, ni un mouvement artistique, ni un mouvement antiartistique; il est une "action philosophique" radicale qui pratique l'art d'une ironie militante (10) ». Le rire semble être une tactique qui permet d'échapper aux catégorisations abusives, mais c'est peut-être aussi une façon de créer un sentiment d'identité tant chez les tenants de Dada que chez les artistes amérindiens. Comme le dit Lucy Lippard : « S'il n'y a pas "d'art indien" spécifique, il existe certainement un contexte dans lequel l'humour, l'ironie [...] donnent un cadre aux enjeux (11) ».

Est-ce que la production artistique de Ron Noganosh nous place au-devant d'une vision purement désabusée du sort des Amérindiens ou pouvons-nous y dénoter une certaine confiance en l'avenir ? Au-delà des ruptures, des critiques acerbes, de l'offense, voire des invectives, le rôle de l'ironie n'est-il pas au fond de favoriser la conscientisation, d'engager la communication, de stimuler l'action et d'espérer le changement et l'amélioration ? Traiter de la mort par l'ironie est beaucoup plus qu'une simple réaction de survie, c'est une volonté de vivre. Mais vouloir vivre, « ça prend du temps » (*It Takes Time*), comme nous le rappelle le titre de cette récente exposition de Noganosh.

## NOTES

(1) Lucy R. Lippard, « Des rires et des pleurs : l'art de Ron Noganosh », *Ron Noganosh : It Takes Times*, catalogue de l'exposition tenue du 9 déc. 1999 au 27 févr. 2000 à la Galerie d'art d'Ottawa, Ottawa/Brantford, Galerie d'art d'Ottawa/Woodland Cultural Centre, 2001, p. 63-64.

(2) Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne*, trad. G. Fradier, Calmann-Lévy, Paris, 1983 (1958), p. 223.

(3) Ron Noganosh cité par Allan J. Ryan, *The Trickster Shift : Humour and Irony in Contemporary Native Art*, Vancouver/Seattle, UBC Press/ University of Washington Press, 1999, p. 101.

(4) Ron Noganosh cité dans Allan J. Ryan, op. cit., p.100.

(5) L'artiste et dramaturge Yves Sioui Durand demandait : « Comment être à la fois actuel et primitif ? Comment être à la fois artiste et Amérindien ? » dans « Un nouveau monde pour les Amérindiens ? », Spirale, n° 171 (mars-avril 2000), p. 19.

(6) Ironie du latin *ironia*, du grec *eironeia* qui signifie interrogation.

(7) Ron Noganosh cité par Allan J. Ryan, op. cit., p. 96.

(8) Tom Hill, « Ron Noganosh : un guerrier postmoderne », dans *Ron Noganosh: It Takes Times*, op. cit., p. 42.

(9) Raoul Hausmann cité par Hanne Bergius, « Le rire de Dada », *Les Cahiers du Musée d'Art Moderne*, vol. 19-20, juin 1987, p.84.

(10) Peter Sloterdijk, *Critique de la raison cynique*, trad. H. Hildenbrand, Christian Bourgois, Paris, 1987 (1983), p.486.

(11) Lucy R. Lippard, op. cit., p.71.