

Starlight Tours : Coyote a-t-il perdu la tête dans les prairies

?

www.lesespresso.ca/fr/starlight-tours-coyote-t-il-perdu-la-tete-dans-les-prairies

Starlight Tours : Coyote a-t-il perdu la tête dans les prairies ?

Des figures de style ou expressions comme « Starlight Tours », « Coming to Light » et « Coyote sans tête » expriment l'esprit radical qui anime l'art amérindien des Prairies qui nous rejoint, ici, dans l'Est. S'y trouvent questionnés la misère sociale et le racisme policier dont sont victimes les Amérindiens urbains, la hantise ambiguë qu'exerce l'image stéréotypée de l'Indien authentique, fixée sur pellicule au début du XX^e siècle par Edward S. Curtis, ainsi que la mouvance politique et existentielle des artistes Métis.

Starlight Tours

La moitié de la population autochtone du Canada vit en ville, dans une misère qui comporte son lot de criminalité, mais aussi de racisme larvé. Plus que tout autre catégorie d'âge, les jeunes adultes sont inculpés, condamnés et mis en prison, surtout dans les villes des Prairies comme Winnipeg, Edmonton, Calgary ou Saskatoon. Cette réalité est à mille lieues de l'enclave du Banff Centre où de nombreux équipements permettent aux artistes autochtones de créer dans des conditions professionnelles, à l'écart des dures réalités extérieures. Tout le Canada anglais - avec un écho chez certains éditorialistes dans l'Est - s'est réveillé sur son hypocrisie raciste il y a deux ans quand la pratique usuelle (mais tacite) des policiers d'offrir des Starlight Tours a conduit à la mort de deux Amérindiens à Saskatoon. La pratique consistait à mener aux limites de l'agglomération des Amérindiens appréhendés, plutôt que de les conduire au poste de police, notamment en hiver. La seule façon de rentrer était de marcher sur de longues distances, et c'est ainsi que deux d'entre eux sont morts de froid. Au moment où j'écris ces lignes, les deux policiers viennent d'être reconnus coupables. Il faut dire que, cette fois, la presse en a parlé. Avant c'était le silence, l'abandon, l'indifférence et le désespoir. La performeuse anishinabe Rebecca Belmore, originaire de Thunder Bay, horrifiée par ce racisme policier, a créé une intense performance intitulée *The Indian Factory* à la AKA Gallery de Saskatoon en juin 2000 dans le cadre du *High Tech Storytellers: An Interdisciplinary Arts Festival*, organisé par Tribe, un des cinq centres d'artistes amérindiens au pays (1). La politisation des créations artistiques dans les Prairies n'est que le reflet de ces situations vécues et la tentative de les briser. Dans plusieurs événements au Québec, Rebecca Belmore avait présenté une installation suivie d'une performance lors du vernissage de *Nibiwe/Behzig/Plusieurs/Seule*, à Optica (Montréal) en mai 1999 (2), où cette fois elle relevait l'indifférence face aux Amérindiens dans les villes frontalières du Mexique et des États-Unis. C'est d'ailleurs dans le tout dernier ouvrage *Penser l'indiscipline. Recherches interdisciplinaires en art contemporain*, publié par Optica en janvier 2002, que l'on peut lire une analyse détaillée de *The Indian Factory* de la plume de

Lynne Bell (3).

Coming to light

Au cours de la dernière décennie, nombre d'expositions et d'artistes amérindiens du Canada anglais ont revêtu la peau du « Guerrier » pour dénoncer les méfaits socioéconomiques de la colonisation et des stéréotypes véhiculés dans la culture de masse (cinéma, télévision, publicité, tourisme, etc.) à propos des autochtones. Si certains artistes comme Rebecca Belmore (sa performance *Exhibit 6718*, 12 January 1988, lors du passage de la Reine d'Angleterre à Thunder Bay), Carl Bearn (son travail en cours *The Columbus Suite*, 1984) et Lawrence Paul Yuwelu (sa performance *An Indian Act Shooting the Indian Act* en Angleterre, 1997) ont opté pour un art action engagé, une majorité dans la veine des Bill Powless (*Indians' Summer*, 1984), Gerald McMaster (sa série de grands dessins *The Cowboy/Indian Show* des années 1990) et Shelley Niro (qui a créé des peintures in situ lors du récent événement *Threshold* à Niagara, sous le commissariat de John K. Grande à l'été 2001) ont adopté l'ironie et l'humour comme stratégie de déconstruction. C'est cet esprit qu'Allan J. Ryan, dans son imposant ouvrage *The Trickster Shift: Humour and Irony in Contemporary Native Art* (4), explore en détail.

Le très beau documentaire *Coming to light: Edward S. Curtis and the North American Indians* d'Anne Make Peace, présenté au Festival des Films sur l'Art à Montréal et à Québec au printemps 2001, nous aide à mieux cerner le bien-fondé et les limites de cette tendance à la « dé-Curtisisation » des images de l'Indien effectuées par les artistes amérindiens eux-mêmes. La passion de Curtis pour cette « anthropologie visuelle » adhère à l'esprit de l'époque alors que les Indiens étaient déterritorisés et devenaient des civilisations en voie de disparition. Comme ces cameramans des Frères Lumières qui ont tourné à Kahnawake le film d'une minute *Ghost Dance* - ce qui a fait dire à certains historiens et théoriciens du cinéma québécois qu'il s'agit là du premier film en sol québécois -, ces gens font partie de ceux qui cherchent à conserver des cultures minoritaires mises entre parenthèses (les réserves). Complètement reléguées à l'oubli et à la désuétude, ce n'est qu'en 1972, au plus fort des contestations de l'American Indian Movement depuis l'occupation en 1969 de l'île d'Alcatraz jusqu'aux nouvelles émeutes de Wounded Knee qui conduiront à l'arrestation du célèbre militant Cherokee Leonard Peltier - toujours en prison -, que l'on redécouvre les oeuvres photographiques d'Edward S. Curtis.

Parallèlement au développement de collèges à Santa Fe, à Regina et à La Macaza au Québec d'où sortiront des artistes amérindiens férus d'art contemporain et de connaissances sociopolitiques, de grands éditeurs (dont Taschen) diffuseront à nouveau, sous forme de produits de culture de masse (calendriers, cartes postales, agendas, livres de luxe, ce qui est maintenant considéré comme étant des stéréotypes de l'Indien d'Amérique, en particulier dans l'imaginaire de plusieurs Européens. La diffusion massive des portraits de Curtis renforcera les clichés véhiculés dans les films d'Hollywood, les numéros de cirques

ambulants (depuis le *Wild, Wild West Show* de Buffalo Bill qui a véritablement embauché le grand chef Sitting Bull, vainqueur de la bataille de Little Big Horn contre le général Custer) et de music-hall (dans lesquels beaucoup d'Iroquois vont jouer le rôle d'Indiens des Plaines), et auprès de Blancs qui, comme Grey Owl, s'identifieront au point de se déclarer Amérindiens. Cette diffusion pèsera aussi lourdement et paradoxalement sur la réalité des artistes visuels d'aujourd'hui. D'une part, plusieurs peintres, photographes amérindiens et métis (p. ex. : *Frise de la cité glaciale*, le projet de photographie urbaine du photographe Mohawk Jeff Thomas (5)) cherchent à montrer la diversité et la réalité des Amérindiens au-delà de la seule représentation de l'Indien des Plaines à cheval, avec sa peau burinée et sa grande coiffe à plumes. D'autres vont débusquer les clichés. Mais un grand nombre, aussi aux prises avec leur propre identité et une mémoire orale qui s'est peu conservée durant ces décennies d'acculturation, vont utiliser les photographies de Curtis dans leurs oeuvres, notamment en ayant recours à des photos collages et à des juxtapositions, au point que cette pratique deviendra un « style » chez des artistes comme Dana Williams, Carl Bearn et surtout l'artiste Crie des Plaines, Jane Ash Poitras. C'est ici qu'une nécessaire critique amérindienne de l'art amérindien se doit de dégager un parti pris idéologique de l'effort analytique de dépasser un discours de « victimisation » qui n'a trouvé que des recettes picturales. L'accueil sévère à la plus récente exposition de Jane Ash Poitras, *The Shamanic Experience*, en mai 2001 (Mira Godard Gallery, Toronto), par la critique d'art (6) semble envoyer un signal dans cette direction.

Peintre crie des Plaines, Jane Ash Poitras (que l'on peut voir dans le très beau film d'Arthur Lamothe, *L'Écho des Songes*, 1993) est une vedette du marché de l'art amérindien. Dotée d'un charisme communicationnel, elle a développé un discours où elle explique comment ses études aux États-Unis l'ont mise en contact avec la spiritualité et l'histoire des siens, comment elle a pu surmonter une enfance d'adoption où on l'avait cruellement dépossédée de son identité autochtone et surtout, comment sa rencontre avec l'oeuvre du grand peintre américain Rauschenberg, lui-même d'ascendance Cherokee, a façonné son art pictural. Mais au-delà du discours de victimisation et de promotion de la spiritualité chamaniste traditionnelle que tient l'artiste, c'est le sentiment de déjà vu dans la construction picturale de son oeuvre qui a été critiqué. C'est ce qui la démarque des vidéos et des films d'un Zacharias Kunuk, des performances chaque fois inédites d'une Rebecca Belmore, du travail de renouvellement de la peinture chez un Robert Houle ou des explorations en installation ou en art Web d'un Edward Poitras. Jane-Ash Poitras élabore des séries de tableaux dont les contours picturaux rappellent un Rauschenberg, en y ajoutant des pictogrammes amérindiens et y juxtaposant des images d'Indiens de Curtis, côtoyant tantôt des personnages politiques canadiens ou américains, tantôt des découpures de journaux relatant des injustices vécues sur les réserves.

Comme quoi la critique des clichés chez l'Autre entraîne la vigilance face à son propre imaginaire et à ses contradictions.

Le Coyote sans tête

Certains artistes, comme Jimmie Durham et Edward Poitras, métissent constamment et de manière radicalement changeante les dimensions politiques et ironiques de Coyote, le *trickster* des Plaines. Durham - artiste Cherokee parmi les plus talentueux aux États-Unis - lors d'un séjour aux Pays-Bas, a questionné les limites mêmes de son identité d'artiste de création, de descendant d'une ethnie et de personne concernée par les enjeux de l'humanité. Délaissant la création d'objets pour la performance, il ne s'identifiait plus comme autochtone et refusait, même s'il maîtrise sa langue amérindienne, de l'utiliser, encore moins de se conformer aux critères d'appartenance édictés par les organisations amérindiennes américaines afin d'être reconnus artisans ou artistes professionnels amérindiens aux « United States » !

La dernière présence d'Edward Poitras au Québec, à l'hiver 2000, avec son énigmatique installation *Resign/nation* au Lieu, centre en art actuel - dont la centralité dans l'espace convergeait vers le Coyote sans tête et au cou entouré d'une corde de pendu -, laissait entrevoir de toutes nouvelles approches interactives (usage d'une caméra Web, action de scalp de Richard Martel), entremêlées d'un questionnement du legs historique, biologique et technologique de l'Occident aux Amérindiens (le silence historique entourant les huit chefs indiens pendus pour avoir appuyé Louis Riel), à la liste de tous les virus ayant décimé les Amérindiens et au problème de fracture des Métis. La brique fendue à l'horizontale, sur laquelle était gravée « race », était en soi une fameuse prise de possession sculpturale (7). Le titre lui-même, *Resign/nation*, questionnait. Se souvenir, se résigner et disparaître. Depuis que Coyote n'a plus de tête, Edward Poitras s'est fait nomade comme le vent des Plaines, coupant radicalement avec sa propre esthétique et avec ses demandes pour des Indiens de service sur le Web, au cinéma, dans ses expéditions. De tels arrachements identitaires concernent la liberté d'être artiste amérindien au XXI^e siècle, loin des références, des formules et de la citation.

NOTES

(1) On compte cinq centres autogérés d'artistes amérindiens au pays. Outre Tribe à Saskatoon (Saskatchewan), dont Lori Blondeau est la co-fondatrice, Sakewewak s'active à Regina (Saskatchewan) et Urban Shaman à Winnipeg (Manitoba). En Ontario, NIIPA, le Native Indian/Inuit Photographer's Association est à Hamilton et le centre Definitely Superior à Thunder Bay.

(2) Voir Guy Sioui Durand, « Nibiwe/Behzig/Plusieurs/Seule », *Inter*, hiver 2000.

(3) Lynne Bell, « *It's all about de-disciplining and de-colonizing: Notes from my working life as a visual historian* », dans *Penser l'indiscipline. Recherches interdisciplinaires en art contemporain*, sous la dir. de Lynn Hughes et Marie-Josée Lafortune, Optica, Montréal, 2001, 200 p.

(4) Allan J. Ryan, *The Trickster Shift: Humour and Irony in Contemporary Native Art*, UBC Press, Vancouver, Toronto, University of Washington Press, Seattle, 1999, 304 p.

(5) Guy Sioui Durand, « Erres. Point de vue », dans *CV photo. Photographie contemporaine*, printemps 2000, n° 50, p. 5-6.

(6) Sarrah Milroy , « *Nothing's Sacred in the Peyote Tent* », *The Globe and Mail*, 16 mai 2001. Milroy écrit durement : « *Jane Ash Poitras is a star among native artists. Too bad, thar her work can be lazy, garvish and cliched.* »

(7) Guy Sioui Durand, « Énigmes au lieu. Edward Poitras. *Resign/nation* », *Inter*, n° 76, p.58-61.