

Poitras (Edward)
Appropriations autochtones

Publié :

« (Se) parler du mal » [Edward Poitras], *Spirale*, 157, novembre-décembre 1997, p. 22.

1996

2^e partie de « La réciprocité des regards révélée comme ordre politique. » in Lucille Beaudry et Lawrence Olivier (dirs.) *La politique par le détour de l'art, de l'éthique et de la philosophie*, Presses de l'Université du Québec, 2001, p.19-30.

Fondement politique de la réciprocité des regards

Appropriations allochtones

Récapitulons les principes de la neutralité esthétique et politique :

- 1 – *réduire le politique à une iconographie*
- 2 – *viser un plus grand impact de l'expression*
- 3 – *permettre tous les amalgames*
- 4 – *fournir le modèle de la neutralité*
- 5 – *accréditer une origine extérieure du mal*
- 6 – *vivre sans convictions et sans croyance*

Par opposition à la tendance esthétique courante, nous voulons examiner un rapport art/politique où le mal n'est pas issu d'idéaux abstraits ou de causes extérieures à la communauté. Il s'agit d'œuvres qui nous mettent en garde contre notre tendance à prêter une assignation idéologique au mal : à l'enfermer dans des figures. C'est ainsi que le portrait du guerrier Mowak, largement médiatisé dans le face à face de la crise d'Oka, se prête à une lecture différente dans une installation de l'artiste Edward Poitras. Un tel artiste travaille à mettre en image les préoccupations de son époque, ou à repotentialiser les images déjà reçues en nous proposant une nouvelle façon de les regarder. Il ne s'agit donc pas d'une de ces incrustations dont les artistes font usage lorsqu'ils veulent donner une connotation politique à leurs œuvres, ce qui est toujours plus facile lorsqu'on prend soin d'utiliser des images qui ont d'emblée une connotation positive puisqu'elle servent à dénoncer un oppresseur (voir principe 1). Que l'on songe par exemple à l'usage extensif qui a été fait de la photographie (réalisée par Eddie Adams) bien connue d'un policier sud-vietnamien qui abat un prisonnier vietcong d'une balle dans la tête.

Dans « Toi et mon frère », l'« oppresseur » a disparu, remplacé par un miroir. Le guerrier masqué fait face à ce miroir : il livre ce combat d'abord contre et avec lui-même. Poitras invite le spectateur à se découvrir dans le miroir, quand nous prendrions la place du soldat de l'armée. Nous ne nous reconnaissons pas volontiers dans le rôle de l'oppresseur, nous avons plutôt coutume de voir tout le mal chez l'autre (voir principe 5). C'est ainsi que la perception du mal, dans le moment de former un jugement, est quelque peu infléchie par les frontières ethno-politiques. Nous ne pouvons (ou ne voulons) connaître cette racine du mal qui est déjà en nous-même, et pour peu que l'on se donnerait cette connaissance, elle ne vaudrait que pour autrui, pour un autre qui n'aurait — espérons-nous — aucune commune mesure avec nous. Nous scellons le Même, par l'indifférence la plus étanche, de crainte qu'y fasse retour ce que nous avons projeté sur l'Autre.

L'installation « Toi et mon frère¹ » de Edward Poitras pose d'une façon contrastée cette question de l'origine du mal : outre le face à face d'Oka, une série de petits portraits au sol représentent des artistes allochtones, ou autochtones, qui ont connu le succès en produisant un « art des Indiens d'Amérique » aux États Unis. Ils sont mis au pied du mur parce qu'ils exploitent la culture amérindienne pour de l'argent, ou encore ils jouent à l'« Indien » pour le « Blanc ». Certes ces appropriations ne nous paraissent pas vraiment répréhensibles. Que font, en effet les publicitaires : ils exploitent le crédit que revêtent certaines images aux yeux du public. Ils s'approprient, pour favoriser les ventes, des images qui ont déjà une certaine prégnance en fonction des préoccupations et des événements de notre époque. Ils s'approprient le pouvoir de faire rêver de ces images : lorsque consommer serait continuer de rêver par d'autres moyens, quand on a les moyens.

En fait, nous sommes tous voués à pratiquer une forme quelconque d'appropriation : citations, emprunts, références plus ou moins directe à des éléments culturels connus du plus grand nombre et dont la valeur est attestée. Ne sommes-nous pas tous extérieurs à notre propre culture, ne sommes-nous pas tous des « allochtones », ou encore des alloculturels, quand il s'agit d'en exploiter les effets sans interroger ce qui fait l'efficacité des images, ce qui fait les lieux de cette culture, — comme si nous étions nous-mêmes sans convictions et sans croyance, pétris d'une culture venue d'ailleurs et tournée vers l'ailleurs ? C'est ainsi que l'on assiste, depuis quelques décennies déjà, à une tendance en art à travailler de plus en plus avec un matériel d'images déjà signifiantes. Alors comment distinguer le publicitaire qui exploite une valeur préexistante de l'image, de l'artiste qui s'emploie à créer l'image ou à en recréer la valeur ?

Il est providentiel que certains artistes se trouvent soudainement portés par la vague d'un engouement public pour certains grands thèmes (la Nature, la Shoah, ...). Pour ces artistes, enfin portés à l'attention du public, combien d'autres, opportunistes, chercheront à surfer sur cette vague, chercheront à

¹. Exposition : « Au nom de la terre », 11 septembre au 5 octobre 1997, Langage Plus, Espace Alternatif 2, Alma. Cf. notre « (Se) parler du mal », *Spirale*, 157, novembre décembre 1997, p. 6-7.

s'approprier ces nouveaux thèmes dans le seul but d'assurer leur visibilité, sans être attentifs aux distinctions fines et moins fines qu'il convient de faire, sans craindre les amalgames (voir principe 3)? Edward Poitras nous apparaît aux antipodes de ces manœuvres, il s'agit pour lui de trouver le moyen artistique de restituer le politique dans le regard qu'une communauté porte sur elle-même. .

Le jeu de regard

Dans l'installation de Poitras, un nom (« William Starr ») a été écrit à l'envers sur le mur à la hauteur des yeux. Toujours sur ce mur un autre nom, « Andrew Napash », est écrit à côté d'une prise électrique dont le fil semble alimenter une petite grille vissée sur le sol. Il y a aussi une série de portraits photographiques d'enfants début du siècle dans le plafond et deux cadres sur le mur d'en face. Il s'agit des cadres dont nous avons parlés à l'instant : dans le premier cadre une photographie de Franck Kruger, avec foulard et cagoule, image rendue célèbre par le face à face médiatique d'un amérindien et d'un soldat de l'armée canadienne à l'occasion de la crise d'Oka. Dans le deuxième cadre il y a un miroir : devant un miroir, aucune neutralité possible, vous prendrez la place du soldat (agresseur extra-spécifique) dans le face à face, ou bien encore vous lirez le nom écrit sur le mur derrière vous, « William Starr » (agresseur intraspécifique), peut alors être lu à l'endroit dans le miroir. « Toi mon frère », œuvre conceptuelle, fait référence à des événements qui ont été publicisés dans les médias, installe un système de relations entre ces événements *en posant la question du contexte dans lequel un tel ensemble peut devenir significatif* (contre principe 2). On ne suppose pas ici la neutralité d'une aire esthétique d'où tous les conflits peuvent être perçus. Le conflit est toujours perçu d'un lieu particulier.

En regardant dans le miroir, comme nous l'avons indiqué, nous pouvons lire le nom de Starr : superposition du jeu de regards qui s'installe au cœur de l'affrontement politique et d'un autre jeu de regards, échangé dans la communauté (dans *Gordon I.R.* ou encore dans toute communauté) où l'indifférence sinon le refus de prendre la responsabilité d'une dénonciation des violences sexuelles est déjà complicité criminelle. Le regard n'est pas seulement voyeur, ou spectateur esthétique, il apparaît ici comme le relais d'une (sur)veillance réciproque qui est le ciment de la communauté politique (voir principe 4). La crise morale se trouve ici superposée à la crise politique par un dispositif spéculaire d'associations et aussi de renvois de lectures et de regards.

Il s'agit pour Poitras de dénoncer une appropriation de la culture en proposant une contre-appropriation : *faire de l'art un langage dans lequel une communauté peut trouver l'occasion de se parler à elle-même*. En effet, l'installation « Toi et mon frère » sera présentée dans la réserve où les noms de William Starr et de Andrew Napash sont tristement connus comme molesteurs d'enfants. Starr comme instituteur avait agressé Napash garçon, lequel agressera plus tard une petite fille. Lorsque la mère et la petite fille ont voulu confronter

Napash, il les tuera toutes les deux. Napash aura beau dénoncer Starr à son procès, il sera mis en prison où il se suicidera, tandis que Starr continuera d'enseigner aux enfants sur la Réserve Indienne de Gordon (Saskatchewan), — où réside par ailleurs l'artiste Edward Poitras. Devant cette chaîne d'événements tragiques lorsqu'elle traverse notre communauté, on ne peut faire autrement que se découvrir nanti de croyances et de convictions profondes (voir principe 6), — qui ne s'accordent pas toujours à la raison. Il convient alors de retrouver les interrogations qui ne manquent pas de tenailler tous les membres de la communauté : quelle est l'origine du mal ? Comment s'en parler ? Encore une fois, la tentation est grande d'expédier la cause à l'extérieur, de chercher un terme premier à la chaîne du mal : 1- dans le caporal de l'armée canadienne qui symbolise la violence extra-spécifique de l'oppression économique et politique de l'Amérindien; 2- dans William Starr qui symbolise la violence intra-spécifique, la misère psychique et sexuelle infligée par l'Amérindien à l'Amérindien. À quoi bon d'ébruiter ces affaires s'il s'agit d'expédier le jugement et de créer une image déplorable de la communauté indienne ? La presse ne s'intéresse qu'aux événements, surtout lorsque ceux-ci peuvent être identifiés à des personnes déjà connues. Elle ne tient pas compte des transformations lentes, qui détruisent sans secousses les forêts, les peuples, les cultures. Pouvons-nous vraiment voir ce qui se passe dans une réserve indienne à travers une fenêtre format tabloïde ?

La grille électrique

Un élément de l'installation de Poitras semble illustrer ce point : la grille vissée au sol est reliée par un fil à une prise électrique. En fait il s'agit de deux grilles l'une par dessus l'autre : on se dit aussitôt que le moindre contact provoquera un court-circuit ! J'ai vu de nombreuses personnes tourner autour des grilles, vérifier les branchements, chercher à provoquer ce contact en prenant des précautions pour ne pas prendre une décharge dans la main. En fait on découvre que, malgré le fil électrique, les grilles ne sont pas reliées au secteur : on découvre aussi qu'on les regardait *comme si* elles étaient chargées d'une polarité dangereuse, quand leur mise sous tension viendrait de l'extérieur. Précisons en effet que les grilles sont placées dans un rectangle où il y a écrit « GORDON I R », inscription dans laquelle d'aucuns apprendront qu'il s'agit de l'appellation (ou de la réduction) d'un territoire autochtone : la *Gordon Indian Reserve*. Ainsi ce piège n'en est pas un : comment est-il arrivé là, au beau milieu de la réserve ? Cet élément de l'installation, les grilles, semble figurer l'installation elle-même, telle qu'elle sera présentée dans la réserve. L'installation/la grille sont un langage dans lequel l'artiste se parle à lui-même, dans lequel la communauté peut réfléchir à l'émergence et à la propagation du mal. C'est un langage venu pour une part de l'extérieur (dans lequel on reconnaît les trahisons, les distortions qui nous constituent), dans lequel on peut se laisser piéger bien qu'il soit dénué de toute contrainte — dans une tromperie bienveillante qui identifie l'artiste comme *trickster*. Le langage de l'art contemporain n'offre pas un point de vue neutre pour juger des affaires de la

communauté, ce n'est pas seulement un regard extérieur, il se superpose aux différents codes (son langage, ses schémas perceptifs, ses échanges, ses techniques, ...) de cette communauté pour les relativiser et travailler sur l'ordre qu'ils constituent. Non pas un regard extérieur mais un travail sur le réseau ordonné selon lequel les instances de la communauté se regardent les unes les autres : quand l'ordre « n'existe qu'à travers la grille d'un regard, d'une attention, d'un langage² » Le langage de l'art, en se superposant aux codes fondamentaux d'une culture (et non pas en prenant ses distances), en restitue la légitimité propre lorsqu'ils constituent tous ensemble un ordre politique.

« Comme si, s'affranchissant pour une part de ses grilles linguistiques, perceptives, pratiques, la culture appliquait sur celles-ci une grille seconde qui les neutralise, qui, en les doublant, les font apparaître et les excluent en même temps, et se trouvait du même coup devant l'être brut de l'ordre³ »

². Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, 1966, p. 11. Foucault ne caractérise pas ici l'ordre comme politique, mais comme archéologique.

³. *Les mots et les choses* p. 12.