

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DU STÉRÉOTYPE À LA PERFORMANCE :
LES DÉTOURNEMENTS DES REPRÉSENTATIONS
CONVENTIONNELLES DES PREMIÈRES NATIONS
DANS LES PRATIQUES PERFORMATIVES

THÈSE PRÉSENTÉE
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN SÉMIOLOGIE

PAR
JONATHAN LAMY BEAUPRÉ

MAI 2012

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je remercie profondément mon directeur de thèse, Simon Harel, et ma co-directrice de thèse, Josette Féral. Du début à la fin, vous avez su poser les questions et faire les commentaires qui ont permis à ce projet d'aller dans la bonne direction et d'être mené à terme. Merci pour votre confiance, votre patience, votre rigueur, votre sens critique, votre sens de l'humour et votre générosité.

Je voudrais remercier les nombreuses personnes (amis, professeurs, collègues, connaissances) avec qui j'ai eu l'occasion de discuter de mon projet, ou plus généralement des cultures amérindiennes ou des études de doctorat. Ces discussions, en plus d'être très agréables, ont été vraiment bénéfiques pour l'avancement de ma thèse. Merci à mes collègues-étudiants du doctorat interdisciplinaire en sémiologie et à ceux d'études littéraires, aux membres et au personnel du CÉLAT-UQAM, ainsi qu'aux membres et invités du groupe de recherche « Performativité et effets de présence ».

Je remercie les artistes et écrivains qui forment mon corpus, pour votre travail, pour m'avoir permis de reproduire des images et pour les moments où j'ai pu échanger avec certains d'entre vous. Merci au Lieu à Québec, à V Tape à Toronto et à La Centrale à Montréal pour votre accueil et votre aide dans mes recherches. Je remercie le FQRSC, le CRSH et le département d'études littéraires pour avoir pu bénéficier de vos programmes de bourses de doctorat et d'excellence. Merci à ma collègue et amie Isabelle St-Amand qui a eu la gentillesse de lire ma thèse. Merci aux membres du jury qui ont évalué ma thèse, Bertrand Gervais, Guy Sioui Durand et Jean-Philippe Uzel, pour vos commentaires précieux. Mille mercis enfin à mes parents pour votre soutien et à mes enfants pour votre amour.

En ce printemps 2012, j'aimerais également manifester ma reconnaissance à tous les étudiants qui se mobilisent contre la hausse des frais de scolarité, de même qu'à tous ceux qui les appuient. Cette thèse porte le carré rouge.

TABLES DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	vii
RÉSUMÉ	viii
INTRODUCTION	
DES PRATIQUES PERFORMATIVES ET PROVOCANTES POUR DISCONVENIR DES CLICHÉS	1
Des œuvres <i>disconvenantes</i>	2
Des corps contre les clichés	5
Pratiques performatives.....	7
Détournement et provocation.....	10
La performance : une pratique, une approche.....	13
CHAPITRE I	
DU STÉRÉOTYPE À LA PERFORMANCE : LA REPRÉSENTATION DES PREMIÈRES NATIONS	17
Des cultures, une image	18
Au début était le Sauvage.....	22
Puis vint l'Indien.....	26
Une image contradictoire	30
De l'image à la réalité	33
Stéréotypes et clichés	36
Représentations conventionnelles.....	40
Troubler la représentation	43
Négocier avec les clichés	47
Ruser avec l'identité.....	50
Les visages du trickster	54
Performatif, ratage et ironie	57
Identité et performativité.....	60
Performer l'amérindianité	62

CHAPITRE 2

LES DÉTOURNEMENTS CRITIQUES ET IRONIQUES

DANS LES ŒUVRES DE PERFORMANCE DE JAMES LUNA.....	65
<i>The Artifact Piece</i>	66
Un Indien au musée	73
S'exposer.....	77
Une performance corporelle	80
Une performance revisitée	85
Suggérer l'amérindianité.....	90
<i>Petroglyphs in Motion</i>	93
Stéréotypes en mouvement	97
Ironie et inconfort	100
<i>Take a Picture with a Real Indian</i>	103
Prendre la pose.....	106
Rire ensemble.....	110

CHAPITRE 3

DÉTOURNEMENT ET SATIRE :

<i>TWO UNDISCOVERED AMERINDIANS</i> DE COCO FUSCO ET GUILLERMO GOMEZ-PEÑA	114
<i>The Year of the White Bear</i>	115
Un dispositif satirique	119
Jouer le jeu	122
Des corps-fétiches.....	125
Un zoo humain.....	128
Performer en 1992	131
Le spectacle de l'altérité.....	135
Une performance ratée ?	140
Le lieu de la performance.....	145
Un public averti ?	147
Lisez les textes	152

Une fantaisie ethnographique	156
Interaction et projection	159
Voyeurisme, sexisme, désir	163
Comment expliquer ceci aux enfants ?	167
Au-delà de la crédulité	171
Anthropologique performative	174
Ouvrir la cage.....	178

CHAPITRE 4

DÉTOURNEMENT ET DÉGUISEMENT :

<i>PUTTING THE WILD BACK INTO THE WEST</i> DE LORI BLONDEAU ET ADRIAN STIMSON.....	181
Costumes de soi	183
Personnages de performance.....	186
Les alter ego de Lori Blondeau.....	190
Belle Sauvage et Buffalo Boy.....	195
Putting the Wild back into the West.....	199
Une <i>performance-party</i>	204
Un jeu symbolique.....	207
Rendre le <i>bougé</i> aux clichés	210
Construire l'image	214
Le rôle de la photographie	218
Être soi ou se déguiser	221

CHAPITRE 5

DÉTOURNEMENT, AUTHENTICITÉ ET SUBJECTIVITÉ

DANS LES PRATIQUES PERFORMATIVES EN ARTS VISUELS ET EN POÉSIE	226
L'amérindianité enfantine et banale de Terrance Houle	227
Un Amérindien qui joue à l'Indien.....	232
Kent Monkman, le trickster à la caméra	237
Un humour subversif et performatif	241
L'amérindianité cyborg de KC Adams	244

Hock E Aye Vi Edgar Heap of Birds	251
Une voix dans l'espace public	257
Le traité urbain de Marvin Francis	260
Poésie performative (et ironique)	265
Yves Boisvert : jouer tous les rôles	270
L'amérindianité violente et performative de Josée Yvon	276
L'authenticité impossible de Jimmie Durham	282
Être soi, être amérindien.....	287
L'amérindianité au présent.....	293
CONCLUSION	
L'ATTITUDE PERFORMATIVE ET L'EXPÉRIENCE DE L'AMÉRINDIANITÉ.....	296
Une question d'attitude	297
Le silence des clichés	299
L'amérindianité en relation.....	301
Délaisser les signes d'amérindianité ?.....	302
Vers la postamérindianité.....	305
L'amérindianité performative	308
BIBLIOGRAPHIE.....	310
ANNEXE – ILLUSTRATIONS	332

LISTE DES FIGURES

- Figure 1 : James Luna, *The Artifact Piece* (performance), Studio Museum of Harlem, New York, 1990. Crédit photographique : William Gullette. [Courtoisie de l'artiste.]332
- Figure 2 : James Luna, *Take a Picture with a Real Indian* (performance), Whitney Museum, New York, 1991. [Courtoisie de l'artiste.].....333
- Figure 3 : Lori Blondeau et Adrian Stimson, *Putting the Wild Back into the West* (carton d'invitation pour la présentation de la performance à La Centrale, Montréal), 2008. [Courtoisie des artistes.].....334
- Figure 4 : Lori Blondeau et Adrian Stimson, *Putting the Wild Back into the West* (photographie Polaroid 665 réalisée lors de la performance à La Centrale, Montréal), 2008. Positif de l'image remis au participant. Crédit photographique : Hye Kyong Yun. [Courtoisie des artistes.].....335
- Figure 5 : Lori Blondeau et Adrian Stimson, *Putting the Wild Back into the West* (photographie numérique prise lors de la performance à Montréal), 2008. Archives de La Centrale. Crédit photographique : Natalie Gadoua. [Courtoisie des artistes.].....335
- Figure 6 : KC Adams, *Cyborg Hybrid Leanne* (visual artist, curator), photographie numérique, 2008. [Courtoisie de l'artiste.].....336
- Figure 7 : KC Adams, *Cyborg Hybrid Greg* (visual artist, curator), photographie numérique, 2008. [Courtoisie de l'artiste.]336
- Figure 8 : KC Adams, *Cyborg Hybrid Heather* (art historian), photographie numérique, 2008. [Courtoisie de l'artiste.]337

RÉSUMÉ

Cette thèse aborde des pratiques performatives contemporaines qui détournent les représentations conventionnelles des Premières Nations d'Amérique du Nord, pour dénoncer ou déjouer les clichés qui leur sont associés, pour exprimer ou évoquer l'amérindianité de manière critique et créative, et pour mettre en place une représentation personnelle et non conventionnelle du sujet amérindien. Les œuvres ici étudiées ont été réalisées dans les trente dernières années et sont issues principalement de l'art de performance (*performance art*) mais aussi des arts visuels et de la poésie, parfois combinés sous un mode interdisciplinaire. Ce corpus réunit, à la manière d'un commissariat d'exposition, des œuvres choisies parmi le travail de douze créateurs principalement (mais pas exclusivement) amérindiens : KC Adams, Lori Blondeau, Yves Boisvert, Jimmie Durham, Marvin Francis, Coco Fusco, Guillermo Gómez-Peña, Edgar Heap of Birds, Terrance Houle, James Luna, Kent Monkman et Josée Yvon. La diversité de leurs pratiques respectives permet de dresser un éventail varié des différentes possibilités de détournement des stéréotypes liés aux Premières Nations.

La réflexion menée avec ces œuvres se situe dans un croisement entre les théories de la performance (*performance studies*), les études culturelles (*cultural studies*) et l'étude des Premières Nations (*native studies*). Elle est également nourrie par des travaux issus de la sémiologie, de l'histoire de l'art, des études littéraires et de l'anthropologie. Cette recherche interdisciplinaire aborde dans un premier temps (chapitre 1) la construction symbolique de l'amérindianité, qui se trouve élargie et défigée par les pratiques performatives abordées dans cette thèse. Trois œuvres de performance sont ensuite analysées de manière détaillée : *The Artifact Piece* (1987) de James Luna (chapitre 2), *Two Undiscovered Amerindians* (1992-1994) de Coco Fusco et Guillermo Gómez-Peña (chapitre 3) et *Putting the Wild back to the West* (2004-2010) de Lori Blondeau et Adrian Stimson (chapitre 4). Le chapitre 5 étudie quant à lui une sélection d'œuvres artistiques et littéraires, qui possèdent une forte dimension performative, parmi le travail des autres artistes et écrivains mentionnés plus tôt.

L'analyse de ces pratiques performatives se montre particulièrement attentive à la tension entre stéréotype et subjectivité, de même qu'entre violence et ironie. Elle vise à démontrer qu'il est possible, en détournant les signes qui évoquent les Premières Nations de manière conventionnelle et reconnaissable, d'exprimer autrement l'amérindianité. Ces détournements affectent la perception des Premières Nations chez le spectateur et permettent de disconvenir des idées reçues à leur sujet. Ils mettent également en œuvre une amérindianité performative qui s'incarne par une attitude ironique, inscrivant l'expression identitaire et culturelle dans une dynamique qui remet en mouvement la représentation et la signification.

Mots-clés : STÉRÉOTYPE ; PERFORMANCE ; DÉTOURNEMENT ; REPRÉSENTATION ; PREMIÈRES NATIONS ; PRATIQUES PERFORMATIVES ; CLICHÉ ; CONVENTION ; DISCONVENANCE ; PERFORMATIVITÉ ; AMÉRINDIANITÉ ; TRICKSTER.

INTRODUCTION
DES PRATIQUES PERFORMATIVES ET PROVOCANTES
POUR DISCONVENIR DES CLICHÉS

La représentation des Premières Nations constitue un terrain miné. N'échappant que rarement au stéréotype, les images qui évoquent les cultures amérindiennes forment un répertoire vaste et sans cesse croissant. Foisonnant depuis cinq siècles à travers les Amériques, ces images ont toutefois un statut ambigu. Comment s'y retrouver à travers toutes ces plumes, tipis, totems et tomahawks que l'on rencontre autant dans la culture savante que la culture populaire ? Face à cette somme incroyable d'images – qui vont de gravures du XVI^e siècle représentant les « Cannibales » du Brésil à des jeux vidéos mettant en vedette des avatars amérindiens, en passant par ces nombreuses équipes de sport ou marques de voiture qui s'approprient des éléments culturels amérindiens –, il est ardu de trouver ne serait-ce qu'un peu de sens.

Les images stéréotypées qui permettent d'évoquer les cultures amérindiennes sont partout présentes et possèdent une très forte efficacité. Il suffit d'ajouter une plume à quelque chose pour *l'amérindianiser*. Les stéréotypes et les clichés sont omniprésents parmi les images des Premières Nations, qu'il s'agisse de l'histoire de Pocahontas revisitée par Walt Disney, de l'équipe de football les Redskins de Washington ou des capteurs de rêves *made in China*. Comment démêler le vrai du faux, l'authentique du « toc » ? Quel est le lien entre tout cela et la réalité historique ou présente des Premières Nations ? De quoi toutes ces images sont-elles les signes ? Pourquoi y en a-t-il autant ? Est-il possible de représenter les cultures amérindiennes sans faire appel clichés ?

Cette thèse souhaite apporter certains éléments de réponse à ces questions en abordant des œuvres où la représentation des Premières Nations problématise les stéréotypes et les clichés. Au fil de cette analyse, il ne s'agira pas tant de voir comment ces clichés se construisent, ni d'en faire l'inventaire exhaustif, mais plutôt de voir comment ces innombrables clichés peuvent être réinvestis et réinventés par une démarche de création performative. Cette

réflexion vise à démontrer de quelles façons il est possible de représenter les Premières Nations de manière reconnaissable mais non conventionnelle. Comment peut-on négocier avec les clichés sans tomber dans le cliché, ou encore utiliser les clichés pour combattre les clichés, s'en servir volontairement pour les saboter ?

Des œuvres *disconvenantes*

Les performances, les œuvres d'art et les textes qui seront commentés dans cette thèse participent de cette interrogation. Déployant diverses tactiques, ces œuvres utilisent les clichés en ne se contentant pas de les déplacer légèrement, de les dénoncer ou de s'en moquer, mais en les altérant. Elles ne laissent pas les clichés indemnes, mais les mettent à mal, les bousculent, les détournent de leur fonction, qui est de donner une image simple, voire simpliste, des Premières Nations. Se faisant, elles conduisent à questionner les conventions de représentation relatives aux cultures amérindiennes, à repenser ce que l'on considère généralement comme étant amérindien et à disconvenir des idées reçues qui leur sont associées.

Dans une performance intitulée *The Artifact Piece*, James Luna (1950-) s'est exposé lui-même au Musée de l'Homme de San Diego, en 1987, accompagné d'objets de sa nation et d'objets personnels. L'artiste, gisant immobile et presque nu dans un présentoir, questionne la présentation des cultures amérindiennes dans les institutions muséales. Il s'approprie un mode de représentation conventionnel, qui tient d'une certaine façon du cliché (la figure de l'Indien figé dans le passé, que l'on contemple comme un objet ou une statue), pour le questionner radicalement, et pour y introduire une subjectivité, un corps réel et vivant. De manière similaire, les artistes Coco Fusco (1960-) et Guillermo Gómez-Peña (1955-) ont créé en 1992 la performance *Two Undiscovered Amerindians*, présentée à dix reprises aux Etats-Unis et ailleurs dans le monde. Dans cette œuvre conçue à l'occasion du 500^e anniversaire de l'arrivée de Christophe Colomb en Amérique, les performeurs s'exposaient eux-mêmes, dans une cage, en se présentant comme des membres d'une nation (fictive) qui aurait été découverte tout récemment. Singeant le principe colonial d'exposition d'êtres humains, Fusco et Gómez-Peña ont incarné le cliché du couple d'Indiens sauvages, coupés de la civilisation, pour critiquer vivement ce même cliché, ainsi que le colonialisme de manière générale.

Dans leurs œuvres respectives, qui font appel à la performance, à la photographie et à la vidéo, Lori Blondeau, Adrian Stimson (1964-), Kent Monkman (1965-) et Terrance Houle (1975-) adoptent également cette posture qui consiste à incarner volontairement les clichés, de manière à court-circuiter leur efficacité. Lori Blondeau « joue » à la princesse indienne dans ses performances et ses photographies, posant par exemple dans la neige vêtue d'un bikini en fourrure. Dans sa pratique, Adrian Stimson fait appel à un alter ego à la fois amérindien et cow-boy et à la fois masculin et féminin. Kent Monkman a pour sa part développé un personnage de *drag queen* amérindien, nommé Miss Chief Eagle Testickle, qu'on retrouve dans ses performances et dans ses films où il emprunte notamment les codes du genre western pour les subvertir. Terrance Houle, dans une série de photographies intitulée *Urban Indian*, se met en scène, portant un costume amérindien cérémoniel, dans la vie banale d'un homme occidental moderne. Il embrasse sa femme et sa fille avant de se rendre au travail, dîne à la cafétéria, fait l'épicerie et revient à la maison en métro, toujours vêtu de son costume. Ces quatre artistes canadiens d'origine amérindienne montrent l'absurdité des clichés reliés aux Premières Nations. L'équation entre les signes d'amérindianité et ce qu'ils évoquent se trouve détournée et compliquée. C'est avec humour et par l'humour qu'ils fissurent les stéréotypes. Cette ironie contient également une forte charge critique, devant laquelle le spectateur est amené à reconsidérer sa propre perception des cultures amérindiennes.

Le travail multidisciplinaire d'Edgar Heap of Birds (1954-) et de KC Adams (1971-) s'inscrit également dans une critique de la représentation conventionnelle des Premières Nations. Par l'image, mais également par les textes qu'elles contiennent, leurs œuvres donnent un visage et voix aux cultures amérindiennes, autant dans l'espace public que dans l'espace virtuel. En 1996, Heap of Birds a installé à Cleveland un panneau qui illustre la mascotte du club de baseball de l'endroit (les Indiens), accompagné de ces mots : « SMILE FOR RACISM ». Il a par la suite créé plusieurs installations, formées de textes inscrits sur des panneaux et exposés dans l'espace public, où il rappelle la mémoire amérindienne des lieux, par la mention de nations y habitant, ou encore par des allusions à la situation politique de l'endroit : « IMPERIAL CANADA / SHARE / STOLEN / LANDS ». De son côté, KC Adams conjugue la photographie, l'artisanat, la sculpture et les arts numériques dans *Cyborg Hybrids*

(2004-2008). Ce projet participatif comprend notamment une série de trente portraits de personnes d'origine amérindienne et œuvrant dans le milieu de la culture. De facture très sobre, ces photographies – à mi-chemin entre les portraits solennels d'Edward S. Curtis et la photo de mode – contiennent une charge ironique contre les clichés reliés aux Premières Nations. Embossés sur le chandail blanc que portent toutes les personnes photographiées par KC Adams, on peut lire de courts messages tels que « DRUNKEN INDIAN », « WAGON BURNER » ou « NOBLE SAVAGE ».

Dans leurs œuvres littéraires, Josée Yvon (1950-1994), Yves Boisvert (1950-) et Marvin Francis (1955-2005) s'inscrivent également dans cette tension entre stéréotype et subjectivité. À cheval entre le récit et la poésie, les textes de Josée Yvon mettent en scène des personnages amérindiens de sexe féminin qui tentent de cheminer à travers les clichés qui parasitent leur propre identité. Aux prises avec une violence omniprésente, comme en témoignent plusieurs scènes de torture et de viol, ces femmes s'acharnent à rompre avec ces images qui les ont figées. Yves Boisvert aborde également les questions de l'identité et de la violence dans *Voleurs de cause* (1992), recueil de poésie consacré à la crise d'Oka. Dans cette guerre territoriale et symbolique, le sujet du poème se glisse tour à tour dans la posture du Warrior, du soldat, du citoyen raciste et du citoyen qui éprouve de la sympathie envers les Amérindiens. Marvin Francis, dans son recueil *City Treaty*, met en place un sujet amérindien qui s'emploie, avec un humour irrévérencieux, à faire cohabiter son passé historique (le traité) et sa réalité urbaine (la ville). Ce long poème s'attaque aux clichés associés aux Premières Nations pour amener le lecteur à ne plus les entretenir et éventuellement à questionner ce qui les sous-tend.

Enfin, Jimmie Durham (1940-), dans son travail d'artiste et d'écrivain, questionne de manière vive la problématique de l'identité amérindienne et de l'authenticité. Comment se ne pas se laisser affecter par ces clichés ? Comment négocier avec eux ? Comment peut-on exprimer son appartenance aux Premières Nations en évitant de tomber dans les pièges du cliché ? Comment être soi-même et être amérindien ? Ces questions parcourent l'œuvre de Jimmie Durham, qui écrit dans *Columbus Day* (1983, p. 84) : « *One of the most terrible aspects of our situation today is that none of us feel that we are authentic. We do not think that we are real Indians.* » La question d'être un « vrai » Amérindien, s'exprimant dans le

monde contemporain, parcourt les œuvres ici réunies. Elles œuvres mettent en place différentes stratégies pour déjouer les conventions et pour évoquer l'amérindianité de manière critique et créative. Les performeurs, artistes et écrivains retenus ont choisi de ne pas faire l'économie du cliché mais plutôt de s'en servir afin de déstabiliser les conventions qui interviennent dans la représentation des cultures amérindiennes. Le cliché est ainsi utilisé pour s'attaquer à une perception stéréotypée des Premières Nations, qui ne laisse aucune place à la contemporanéité et à l'individualité. La présence insistante du cliché dans ces œuvres vient souligner l'écart entre des conventions de représentation et une réalité complexe et vivante, dont le dynamisme même fissure ces clichés.

Des corps contre les clichés

Les représentations conventionnelles des Premières Nations mettent en place une double opposition, qui sépare les cultures amérindiennes de toute forme d'actualité mais aussi de toute forme de subjectivité. Selon cette perspective réductrice, « amérindien » et « aujourd'hui » seraient d'irréconciliables antonymes, de même qu'« amérindien » et « sujet ». À travers leurs clichés, les Premières Nations sont associées à une temporalité qui se situe en dehors du présent : elles étaient là au moment de l'arrivée des Européens en Amérique, puis elles auraient en quelque sorte « disparu », étant exclues de l'histoire, éradiquées de la mémoire collective nord-américaine. Cette perception des Premières Nations rend impossible toute actualisation. Par ailleurs, les cultures amérindiennes sont généralement réduites à un statut d'objet. Il y a différents rôles (le Guerrier, le Chaman, la Princesse indienne), mais ceux qui les incarnent ne sont pas perçus comme des individus. Les représentations des Premières Nations constituent avant tout des métaphores.

Les œuvres qui seront abordées dans cette thèse traitent de cette problématique de manière critique, questionnant ces conventions de représentation qui schématisent la réalité. Car les stéréotypes « médiatisent notre rapport au réel », comme le remarquent Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot (1997, p. 26). Le cliché, pour sa part, simplifie également la réalité, mais tend à la déformer davantage, à en donner une image faussée. Les artistes ici réunis détournent les représentations figées. Ils jouent aux Indiens pour déconstruire ce jeu ainsi que

ses règles, adoptant une posture ironique, qui répond à la violence de ces clichés par la violence d'un humour irrévérencieux et provocateur. James Luna incarne un artéfact de musée, Coco Fusco et Guillermo Gómez-Peña personnifient des Sauvages qui viendraient tout juste d'entrer en contact avec la civilisation, et Lori Blondeau, la figure de la « belle sauvage » ou de la squaw. Terrance Houle joue à être un Indien de pow-wow parachuté dans la banalité quotidienne du vingt-et-unième siècle, et Yves Boisvert, à passer d'un côté à l'autre de la barricade des Warriors.

Leur travail participe d'une entreprise de subversion des clichés. Dans son texte de démarche artistique, Lori Blondeau (2006, p. 342) résume bien les enjeux de cette stratégie :

My work explores the influence of popular media and culture (contemporary and historical) on Aboriginal self-identity, self-image, and self-definition. [...] I deconstruct the images of the Indian Princess and the Squaw and reconstruct an image of absurdity [...]. The performance personas I have created refer to the damage of colonialism and to the ironic pleasures of displacement and resistance¹.

Pour ces artistes, il y a en effet un certain plaisir, mais aussi une forme de réparation liée aux détournements des clichés. Devant leurs œuvres, le spectateur est témoin de la déconstruction des stéréotypes. Ces pratiques invitent à penser ensemble des oppositions véhiculées par des conventions, à résoudre des conflits entretenus par des lieux communs, en inscrivant les Premières Nations dans un temps résolument contemporain. La notion d'amérindianité se conjugue ainsi avec l'espace urbain (dans les panneaux de *Heap of Birds* et le long poème de Marvin Francis) et avec les nouvelles technologies (dans les photographies de KC Adams).

La présence du corps dans le travail de ces artistes occupe également une place de premier plan. C'est avec leur corps que ces créateurs se réapproprient et critiquent les clichés. Le corps permet à la fois d'incarner des personnages-types et de bousculer des lieux communs,

¹ Les citations longues (soit de plus de deux lignes) en anglais seront traduites en notes de bas de page afin que le lecteur puisse s'y référer au besoin. Traduction libre : « Mon travail explore l'influence de la culture populaire médiatique (contemporaine et historique) sur l'identité, l'autoreprésentation et l'autodéfinition autochtones. [...] Je déconstruis les images de la princesse amérindienne et de la squaw et reconstruit une image absurde [...]. Les personnages de performance que j'ai créés font référence au dommage causé par le colonialisme et au plaisir ironique du déplacement et de la résistance. »

que ce soit par l'art de performance (le corps en action), la photographie (le corps représenté) ou le texte (le corps qui s'écrit). À l'opposé du cliché, qui est en quelque sorte immuable, le corps témoigne, à travers sa présence vivante, de sa singularité. Autrement dit, si le cliché est toujours le même, toujours semblable, le corps est toujours unique, particulier. Chez Luna, Fusco, Gómez-Peña, Blondeau et Stimson, c'est le corps de l'artiste qui est son propre médium. Dans leurs performances et leurs œuvres visuelles, ce sont leurs propres corps qui sont à l'avant-plan et qui revêtent les clichés. Houle, Monkman et Adams font dialoguer le portrait et l'autoportrait, le passé colonial et le monde actuel. Le corps représenté dans leurs œuvres n'est pas nécessairement celui de l'artiste, laissant place au corps et à la parole des autres. Chez Heap of Birds, Yvon, Boisvert, Francis et Durham, le corps est médiatisé, que ce soit par le texte, l'image ou par les technologies. N'étant pas donné à voir directement, il fait sentir sa présence à travers son énonciation et sa représentation poétique ou picturale.

Pratiques performatives

Les œuvres performatives, artistiques et littéraires réunies dans le cadre de cette thèse proviennent d'une même aire géographique et historique, ayant été réalisées en Amérique du Nord dans les trente dernières années. Elles possèdent aussi plusieurs points en commun. Tout d'abord, elles détournent les clichés reliés aux Premières Nations avec une approche qui fait souvent appel à l'ironie et à une certaine forme de provocation, dont témoigne par exemple le « SMILE FOR RACISM » de Heap of Birds. Ensuite, elles font appel à la présence du corps en tant que support des clichés et de leur critique. Un troisième point commun réside dans leur dimension performative. Si certaines œuvres s'inscrivent directement dans l'art de performance (celles de Luna, de Fusco et de Gómez-Peña), les autres possèdent néanmoins des caractéristiques propres à cette discipline artistique.

Dans l'introduction de son ouvrage *Performance Art: From Futurism to the Present*, RoseLee Goldberg écrit (1988, p. 9) :

The history of performance art in the twentieth century is the history of a permissive, open-minded medium with endless variables, executed by artists impatient with the limitations of more establish art forms, and determined to take their art directly to the public. For this reason its base has always been anarchic. By its very nature, performance defies precise or easy definition

beyond the simple declaration that it is live art by artists. Any stricter definition would immediately negate the possibility of performance itself. For it draws freely on any number of disciplines and media – literature, poetry, theater, music, dance, architecture and painting, as well as video, film, slides and narrative – for material, deploying them in any combination. Indeed, no other artistic form of expression has such a boundless manifesto, since each performer makes his or her own definition in the very process and manner of execution².

Une œuvre de performance constitue une action à caractère artistique. L'œuvre performe une action ; elle en est la réalisation. On peut ainsi employer le terme *art-action* pour parler de la performance. Dans le cas de James Luna, de Coco Fusco et de Guillermo Gómez-Peña, ce geste consiste à s'exposer soi-même. Dans la série *Urban Indian* de Terrance Houle, l'action n'est pas réalisée pour un public présent, mais il s'agit néanmoins d'une action : porter un costume amérindien traditionnel dans des lieux publics comme l'épicerie ou le métro. Dans ce cas, on pourrait parler d'une performance photographique³. Il en va de même pour plusieurs œuvres de Lori Blondeau, Adrian Stimson et de Kent Monkman, où l'*œuvre-action* est réalisée pour l'objectif de la caméra.

Dans le cas de *Cyborg Hybrids* de KC Adams, la dimension performative réside dans le caractère à la fois conceptuel et participatif de ce projet. D'une certaine manière, le « programme » d'une performance (l'action à performer) implique toujours la mise en œuvre

² Traduction de Christian-Martin Diebold (Goldberg, 2001, p. 9) : « L'histoire de l'art de la performance au XXe siècle est celle d'une technique permissive, aussi flexible qu'ouverte, aux variables infinies et exécutée par des artistes désireux d'outrepasser les limitations de formes d'art plus établies et résolu à soumettre leur art directement au public. Pour cette raison, son fondement fut toujours anarchique. De par sa nature même, la performance défie toute définition précise ou commode, au-delà de celle élémentaire qu'il s'agit d'un art vivant mis en œuvre par des artistes. Toute autre précision nierait immédiatement la possibilité de la performance même dans la mesure où celle-ci fait librement appel pour son matériau à nombre de disciplines et de techniques – littérature, poésie, théâtre, musique, danse, architecture et peinture, de même que vidéo, cinéma, projection de diapositive et narration –, les déployant dans toutes les combinaisons imaginables. En fait, nulle autre forme d'expression artistique n'a jamais bénéficié d'un manifeste aussi illimité, puisque chaque artiste de performance en donne sa propre définition, par le processus et le mode d'exécution même qu'il choisit. »

³ Un autre exemple de performance photographique (ou de photo-performance) serait le travail de Spencer Tunick, qui photographie des foules nues. La réunion dans un même lieu d'un nombre considérable de personnes dénudées est une action à caractère artistique, même si elle n'est pas destinée à une audience qui, comme au théâtre notamment, assiste à l'action au moment où elle est performée, mais plutôt à un public qui en fera l'expérience par après et par le biais de l'image.

et en corps d'un concept, d'une idée. Parfois, la réalisation de cette idée demande la participation de volontaires, ce qui est le cas ici. KC Adams, dans chacun des lieux où elle a effectué une résidence d'artiste pour ensuite y exposer, a lancé un appel à la communauté de l'endroit : « *Become a Cyborg Hybrid* ». Les personnes prises en photo par l'artiste, qui leur confectionnait par ailleurs un bijou personnalisé, choisissaient l'énoncé qui allait être embossé sur leur t-shirt blanc. Si le résultat de cette démarche est essentiellement photographique, le processus relève de la performance : recruter des bénévoles, leur confectionner un bracelet ou un collier, embosser quelques mots sur le chandail qu'ils vont porter et ensuite les photographier constitue une série d'actions à caractère artistique.

Les œuvres qui seront étudiées dans les prochaines pages s'inscrivent de manière permissive et multidisciplinaire dans leur discipline respective, comme le fait l'art de performance selon Goldberg. Elles questionnent et redéfinissent les normes du genre dans lequel on pourrait les classer, naviguant à travers les catégorisations. Ces pratiques performatives combinent souvent l'action à l'installation, à la photographie et au texte. Elles s'apparentent à l'art de performance (une action à caractère artistique) et on y retrouve quelque chose de similaire à la notion de *performatif* forgée par le philosophe du langage J. L. Austin. Car la performance est un *ce-qui-se-passe*, tout comme le performatif, qui accomplit ce qu'il énonce au moment même où il l'énonce. Lorsque le prêtre dit « je vous déclare unis par les liens sacrés du mariage », les deux personnes auxquelles cet énoncé fait référence sont aussitôt mariées. S'inscrivant dans un contexte précis, le performatif opère une transformation permanente du réel. Dans le cas du mariage, deux personnes qui n'étaient pas mariées avant la parole performative du prêtre le sont désormais. Dans le cas de l'art de performance, la nature de la transformation apportée par l'action demeure plus difficile à cerner. Si la performance implique une modification du corps de l'artiste, comme c'est le cas chez Orlan par exemple (qui utilise la chirurgie plastique dans sa pratique), ce qui est transformé apparaît clairement. Mais le performatif en performance opère également au niveau de sa réception. « La performance se mesure dans et par ses effets », comme l'écrit Chantal Pontbriand (1998, p. 61).

L'analyse des pratiques performatives réunies dans cette thèse sera attentive aux différentes façons par lesquelles une œuvre peut être porteuse de performativité. Comment une

image fixe telle qu'une photographie peut-elle relever également de l'action ? Comment la performance peut-elle se réaliser autrement que par un geste de nature artistique ? Comment une installation ou un poème peuvent-ils accomplir ce qu'ils énoncent ? Les œuvres choisies pour mener cette réflexion l'ont été pour leur double capacité à rendre performatif à la fois la représentation des cultures amérindiennes et le médium utilisé. À la manière d'un commissariat d'exposition, la constitution de ce corpus souhaite instaurer un réseau de résonances signifiantes entre les œuvres retenues. La diversité de ces œuvres, ainsi que des disciplines qu'elles convoquent, compose un éventail qui permettra d'aborder la problématique de cette thèse avec rigueur. Considérant que chaque œuvre crée ses propres stratégies pour utiliser les images stéréotypées de manière critique et disconvenante, il importe de souligner la variété de ces tactiques. Il n'y a pas en effet une seule et unique façon de fissurer les clichés associés aux Premières Nations. Pour chacune de ces œuvres performatives, il s'agira donc de voir comment, pour paraphraser RoseLee Goldberg, elle parvient à mettre en place son propre manifeste à propos du détournement de clichés associés aux Premières Nations.

Détournement et provocation

Le détournement participe de la disconvenance et de la performativité à l'œuvre dans ces pratiques. Il ne s'agit jamais de détourner simplement pour détourner, pour rendre comique ou pour se moquer de ce qui est détourné, mais plutôt pour l'affecter. « Le détournement par simple retournement est toujours le plus immédiat et le moins efficace », affirment Guy Debord et Gil Wolman (1956, p. 8) dans leur texte intitulé « Mode d'emploi du détournement ». Dans les œuvres ici réunies, les détournements des représentations conventionnelles des Premières Nations sont performatifs : ils accomplissent ce qu'ils énoncent et modifient ce qui est détourné. Au cœur de ces pratiques, le détournement vise à provoquer à la fois une réaction et une réflexion chez le spectateur. Comment représenter l'amérindianité au-delà des clichés ? Que considère-t-on comme étant amérindien ? Comment actualiser et élargir cette conception ?

Bien que l'humour y soit souvent présent, le détournement dans les œuvres qui forment le corpus de cette thèse participe d'une réflexion critique. Ces pratiques donnent à penser.

S'il y a, par exemple, une dimension parodique évidente dans la performance de Coco Fusco et Guillermo Gómez-Peña, le fait de jouer aux Sauvages « pas-encore-découverts » constitue une forme de discours critique qui s'appuie sur une réflexion réelle et une recherche étoffée. Ce n'est pas qu'un canular. Même dans l'esthétique kitsch de Kent Monkman, les clichés des cultures amérindiennes sont toujours problématisés, inscrits dans un questionnement quant aux possibilités et aux impossibilités d'exprimer de manière personnelle son appartenance identitaire aux Premières Nations en s'inscrivant à la fois dans l'histoire et dans le temps présent. Il en va de même dans le travail des autres performeurs, artistes et écrivains qui sera commenté, où le détournement, en visant les représentations conventionnelles des Premières Nations, vise également à rompre avec ces conventions.

En détournant les icônes de l'amérindianité, comme les coiffes de plumes, ces pratiques s'attaquent au colonialisme et aux conditions de représentation qui figent la réalité complexe, dynamique et vivante des Premières Nations. Les stratégies de détournement sont ici des stratégies provocatrices, qui souhaitent mettre en branle, chez les spectateurs, une réflexion qui leur permettra de disconvenir des clichés et de reconsidérer ce qui relève aujourd'hui de l'amérindianité. Cette provocation performative peut prendre la forme d'une parodie (chez Fusco et Gómez-Peña), d'une déstabilisation (dans *The Artifact Piece* de James Luna, où les visiteurs du musée ne s'attendaient pas à rencontrer un être humain vivant) ou encore d'une invective (dans les panneaux de *Heap of Birds*). Elle peut faire appel à l'irrévérence, comme dans ces mots que portent les *cyborg hybrids* de KC Adams : « GANG MEMBER », « SNIFFER », « I CLUB BABY SEALS ».

La provocation peut aussi se manifester par la présence de sujets délicats, qui rendent mal-à-l'aise : les tentatives d'extermination des populations autochtones chez Jimmie Durham, l'alcoolisme et l'itinérance en milieu urbain amérindien chez Marvin Francis, le racisme du Québécois moyen chez Yves Boisvert, ou encore cette scène de torture où un personnage amérindien se fait couper un doigt et brûler le vagin chez Josée Yvon. L'humour permet souvent d'atténuer la violence de la provocation, mais ce n'est pas toujours le cas. Parfois, il n'est pas présent pour participer à la recevabilité de la charge provocatrice. La provocation dans ces pratiques installe ainsi une tension entre l'humour et la violence, la légèreté et la

gravité, la parodie et la charge politique. Dans la performance de Coco Fusco et de Guillermo Gómez-Peña par exemple, il y a, en même temps que le caractère parodique de la pièce et l'accoutrement complètement loufoque des performeurs, quelque chose de violemment troublant. Le principe d'exposition d'êtres humains ici singé constitue un fait historique aussi horrible qu'aberrant. Cette œuvre fait sourire et fait mal à la fois. Devant elle, on ne peut qu'être tiraillé par des réactions qui s'opposent et des pensées qui entrent en conflit.

Cette tension est palpable dans le plus récent court-métrage de Kent Monkman, *Mary* (2011). On esquisse un sourire en voyant arriver à l'écran le personnage de Miss Chief Eagle Testickle incarné par l'artiste, tout vêtu de rouge, qui marche comme un mannequin de défilé de mode avec sa perruque aux longs cheveux, sa robe moulante à paillettes, ses longs gants et ses longues bottes à talons hauts. L'exagération kitsch se poursuit dans la scène où il/elle s'agenouille devant un jeune homme, qui personnifie la Couronne britannique, pour lui retirer ses chaussures et ses chaussettes. Tout est exagéré, caricatural : les gros plans en ralenti, le vent dans les faux cheveux de la *drag queen*, le jeu de séduction qui s'installe entre les personnages. Mais ce climat humoristique se saborde lorsque le travesti se met à pleurer, son mascara coulant sur les pieds de l'homme. Cette image, où Monkman prend les traits d'une Marie-Madeleine en larmes, ajoute à l'humour de la précédente situation et de ce nouveau pastiche un élément qui rompt avec ce qui relève de l'humour. À la suite de ce plan, un texte apparaît à l'écran, relatant des traités conclus avec les Premières Nations qui n'ont pas été respectés. La fin du film éveille ainsi une conscience historique douloureuse.

La performativité dans cette œuvre de Monkman instaure un jeu de contrastes où la légèreté du pastiche renforce la gravité du propos final. Dans cet exemple comme dans les autres pratiques qui seront analysées, la provocation et l'humour agissent à la manière de déclencheurs, invitant à une réflexion plus sérieuse. Bien qu'il y ait un certain plaisir lié à la provocation, comme l'indiquait Lori Blondeau, il ne s'agit jamais de provoquer simplement pour le plaisir de provoquer. Pour les artistes ici réunis, les clichés des Premières Nations ont quelque chose de ridicule, mais ils s'inscrivent aussi dans une réalité qui les affecte personnellement, qui leur fait violence. Leurs pratiques soulignent le caractère à la fois ridicule et violent de ces représentations. Le détournement permet ainsi d'incarner une pensée critique, de

véhiculer un discours dissident, à travers lequel il est possible à la fois de se moquer des clichés, de les dénoncer et de les déconstruire.

L'humour et la provocation participent de l'efficacité du détournement. Dans le court-métrage de Monkman, l'humour déculpe la force de frappe du message revendicateur lancé à la fin. Dans la série *Urban Indian* de Terrance Houle, la provocation, au premier abord, apparaît également somme toute inoffensive, pour se révéler par la suite plus troublante. On sourit devant ces images d'Indien traditionnel qui joue à l'homme ordinaire. Puis, à les regarder plus attentivement, le spectateur s'engage dans une réflexion sur la représentation mais aussi sur sa propre perception des Premières Nations. Pourquoi un Amérindien semble-t-il « plus amérindien » lorsqu'il est vêtu d'un costume serti de perles et de plumes alors qu'il semble « moins amérindien » s'il fait quelque chose d'aussi banal que prendre le métro ? Dans ces deux exemples comme dans les autres pratiques avec lesquelles nous poursuivrons cette réflexion, l'humour et la provocation prennent le spectateur au piège, le forçant à recevoir le discours critique de ces œuvres et à développer sa propre réflexion face aux enjeux qu'elles soulèvent. Carnavalesques ou pince-sans-rire, ces œuvres s'adressent au spectateur, l'obligent à se poser des questions. Elles lui font signer un pacte malgré lui. L'humour permet de consentir à ce traité, qui n'engage pas tant à rire qu'à se demander : qu'est-ce qui fait, aujourd'hui, l'amérindianité ?

La performance : une pratique, une approche

« La performance est davantage qu'un genre, une discipline ou une catégorie. Elle se définirait avec plus d'acuité comme un mode ou une attitude présente au sein de l'art contemporain », écrit Chantal Pontbriand (1998, p. 62). Dans la performance, poursuit-elle, « c'est le questionnement du spectateur qui est recherché (*ibid.*, p. 63) ». Les œuvres performatives dont il est ici question participent de cette attitude qui souhaite provoquer des réactions et susciter une interrogation. Devant une performance, on se demande ce qui se passe, ce qui va se passer. Le spectateur cherche à comprendre l'action, à lui donner un sens. Le propos de Pontbriand invite à penser la performance comme une forme d'expression indisciplinée et difficile à définir ou à catégoriser, mais surtout comme une démarche de création, une

attitude caractérisée un désir de provoquer, de faire ressentir et réfléchir. En ce sens, performance « dépasse la forme qu'on lui attribue habituellement », comme l'écrit encore Pontbriand (*ibid.*, p. 19).

Pour Dwight Conquergood (Bial, 2004, p. 318), les *performance studies* font place à la fois à l'art, à l'analyse et à l'activisme (ce qu'il nomme les trois A des études de la performance ; en anglais : *art, analysis, activism*), ou encore à la créativité, à la critique et à la citoyenneté (les trois C ; en anglais : *creativity, critique, citizenship*). Dans l'ouvrage collectif *The Performance Studies Reader*, Conquergood écrit (*ibid.*) :

We can think of performance (1) as a work of imagination, as an object of study; (2) as a pragmatics of inquiry (both as model and method), as an optic and operator of research; (3) as a tactics of intervention, an alternative space of struggle⁴.

Ce qu'on appelle la performance déborde de la forme de création nommée art de performance, art-action, parfois *manœuvre* ou autrefois *happening*. En paraphrasant Conquergood, on pourrait affirmer que la performance possède aussi un caractère analytique et un caractère activiste, ou encore qu'une œuvre performative constitue à la fois une œuvre de création, une œuvre critique et une œuvre citoyenne. Ces trois dimensions se retrouvent également dans les *performance studies*, qui interrogeront à la fois la dimension créative, critique et citoyenne de leurs objets de recherche. On pourrait également avancer que la critique en performance est consciente de son propre caractère créatif et citoyen.

Les formes et les enjeux investis par les œuvres qui seront ici abordées relèvent de cette triade. Par rapport aux représentations conventionnelles des Premières Nations, ces pratiques sont à la fois activistes (elles s'engagent dans un débat concernant ces images), analytiques (elles critiquent ces clichés) et artistiques (elles cherchent à mettre en place de nouvelles formes de représentation). Chaque pratique déploie son propre manifeste (Goldberg) par rapport à la question de l'amérindianité. Chaque pratique crée aussi sa propre définition du

⁴ Traduction libre : « Nous pouvons considérer la performance comme étant : 1) un travail d'imagination, un objet d'étude ; 2) une pragmatique d'enquête (à la fois comme modèle et méthode), une optique ou un opérateur de recherche ; 3) une tactique d'intervention, un espace de lutte alternatif. »

médium utilisé, qu'il s'agisse d'art de performance, de photographie, d'installation ou de poésie. Chacune des œuvres réunies dans cette thèse trouve sa façon de conjuguer l'engagement et l'expérimentation. En utilisant les clichés de manière à rompre avec la répétition pour laisser place à l'invention, ces pratiques posent des questions qui permettent de mieux comprendre les Premières Nations.

Le prochain chapitre abordera la question de la représentation des cultures amérindiennes de manière essentiellement théorique, alors que les chapitres suivants analyseront des œuvres choisies pour réfléchir à cette question. Ce premier chapitre sera l'occasion de démontrer la construction de l'image de l'Indien et de l'amérindianité imaginaire, de commenter les notions de cliché, de stéréotype, de représentation et de performativité. Le chapitre 2 abordera le travail de James Luna, principalement sa performance *The Artifact Piece* (1987), mais aussi ses œuvres *Take a Picture with a Real Indian* (1991) et *Petroglyphs in Motion* (2000). Le chapitre 3 analysera de façon approfondie la performance de Coco Fusco et Guillermo Gómez-Peña, *Two Undiscovered Amerindians* (1992-1994), en portant une attention particulière au dispositif de la performance ainsi qu'aux réactions du public. Le chapitre 4 abordera également de manière détaillée une autre performance réalisée en collaboration : *Putting the Wild back to the West* (2004-2010) de Lori Blondeau et Adrian Stimson. L'analyse situera cette œuvre dans les démarches de création respectives des artistes et réfléchira notamment à la relation entre performance et photographie.

Le chapitre 5 abordera des œuvres artistiques et littéraires qui, si elles ne sont pas à proprement parler des performances, possèdent néanmoins une dimension performative importante. Elles seront analysées moins longuement, pour permettre d'inclure un plus grand nombre de pratiques et, ce faisant, d'aborder plusieurs autres exemples de détournement des stéréotypes associés aux Premières Nations. Seront ainsi commentés la série photographique *Urban Indian* (2006) de Terrance Houle, la vidéo *Shooting Geronimo* (2007) de Kent Monkman, le projet photographique *Cyborg Hybrids* (2004-2008) de KC Adams, les installations *American Leagues* (1996) et *Presence and Resistance* (2006) d'Edgar Heap of Birds, puis des extraits des livres *City Treaty* (2002) de Marvin Francis, *Voleurs de cause* (1992) d'Yves Boisvert et *Maîtresses-Cherokees* (1986) de Josée Yvon. Enfin, l'analyse d'un poème

(« *Columbus Day* », 1983) et d'une sculpture (*Self-portrait*, 1987) de Jimmie Durham permettra de mieux comprendre la tension entre stéréotype et subjectivité qui, avec violence et humour, parcourt les œuvres retenues pour ce chapitre. La conclusion ouvrira la réflexion en abordant quelques tactiques performatives utilisées dans des créations récentes qui ne visent pas à détourner les clichés, mais plutôt à s'en détourner. Il s'agira de voir qu'il est possible, en ayant ou non recours à des signes qui connotent les Premières Nations de manière conventionnelle et reconnaissable, d'exprimer autrement l'amérindianité.

CHAPITRE 1

DU STÉRÉOTYPE À LA PERFORMANCE : LA REPRÉSENTATION DES PREMIÈRES NATIONS

La représentation des Premières Nations a fait l'objet d'un nombre impressionnant de publications⁵. Lorsqu'il est question des cultures autochtones d'Amérique du Nord, il est souvent question de leur mise en images. On parle ainsi de la figure de l'Indien, ou encore de l'Indien imaginaire, en évoquant aussi bien des textes et des œuvres d'art – à l'époque de la découverte du Nouveau Monde jusqu'à nos jours – que des représentations issues de la culture populaire. Des essais de Montaigne au cinéma hollywoodien, en passant par les photographies d'Eward S. Curtis, les Premières Nations ont été maintes et maintes fois représentées, la plupart du temps selon une perspective qui n'est pas amérindienne. Plusieurs auteurs se sont employés à décrire la construction de ces représentations, soulignant leur caractère stéréotypé. L'amérindianité serait une construction imaginaire coloniale. Voilà, réduite à sa plus simple expression, la conclusion à laquelle conduisent la plupart de ces travaux, qui seront brièvement commentés dans les prochaines pages.

La problématique de cette thèse s'inscrit toutefois dans la poursuite d'un objectif différent de celui qui vise à démontrer la construction symbolique, souvent réductrice, qui entoure les Premières Nations. Le travail des performeurs, artistes et écrivains qui sera analysé permet d'aborder de quelles manières ces représentations sont, non pas construites à travers l'histoire ou utilisées par exemple dans les médias de masse, mais déplacées et détournées par des pratiques performatives. Avant d'étudier ces détournements, et afin de mieux comprendre leur dynamique et les enjeux qu'ils soulèvent, il importe de cerner en quoi consiste la représentation conventionnelle des Premières Nations. À l'aide de quelques-uns des ouvrages publiés sur ce sujet, nous verrons quels sont les clichés, les stéréotypes, les images figées et les idées reçues (que l'expression *représentations conventionnelles* permet ici de regrouper)

⁵ Voir la section de la bibliographie sous-titrée « Sur la représentation des Premières Nations », qui contient les références complètes des ouvrages mentionnés dans ce chapitre.

concernant les cultures amérindiennes. Ce premier chapitre abordera également la question de la représentation, ainsi que les notions de clichés et de stéréotypes, de manière plus générale. Il traitera enfin de la question de la performativité, qui sera articulée en lien avec la figure du trickster. Il s'agira donc de voir quelle est cette image de l'Indien, puis de quelle façon elle peut être détournée ou employée de manière performative.

Des cultures, une image

Il importe tout d'abord d'effectuer une distinction entre la représentation des Premières Nations et ce que l'on pourrait appeler la réalité des Premières Nations. Les images de l'Indien, que l'on retrouve au cinéma, en littérature ou sur des produits de consommation, participent la plupart du temps d'une construction imaginaire qui ne souhaite pas tant témoigner de l'histoire ou de l'actualité des cultures amérindiennes que de mettre en place un univers fantasmatique. Ces images font rêver, font vendre ; elles ne sont pas des expressions culturelles ou identitaires. Il s'agit de ce l'on pourrait nommer, à la suite de Robert Berkhofer et de son important ouvrage sur le sujet (*The White Man's Indian: Images of the American Indian from Columbus to the Present*, paru en 1979), l'Indien des Blancs. C'est un Indien imaginaire, comme le démontre Daniel Francis dans *The Imaginary Indian: The Image of the Indian in Canadian Culture* (1992) ; un Indien inventé, comme le soutiennent James Clifton dans *The Invented Indian: Cultural Fictions and Government Policies* (1990) et Jean-Jacques Simard dans *La réduction : l'autochtone inventé et les amérindiens aujourd'hui* (2004).

Ces ouvrages, ainsi que plusieurs autres publiés sur cette question – notamment celui de Sylvie Vincent et Bernard Arcand, *L'image de l'Amérindien dans les manuels scolaires du Québec* (1979) –, s'intéressent à la manière dont les Premières Nations ont été représentées par les Blancs et pour les Blancs. C'est également le cas du film *Reel Injun*, réalisé en 2009 par Neil Diamond, qui relate et illustre l'histoire de la représentation des cultures amérindiennes au cinéma⁶. À l'instar de ce documentaire, plusieurs ouvrages adoptent vis-à-vis de

⁶ Parmi les nombreuses publications sur ce sujet, mentionnons *Hollywood's Indian: The Portrayal of the Native American in Film*, sous la direction de Peter C. Rollins et John E. Connor (1998) et *Celluloid Indians: Native Americans and Film* de Neva Jacquelyn Kilpatrick (1999).

cette problématique une perspective amérindienne, souvent critique, voire revendicatrice. Des auteurs comme Ward Churchill et Philip J. Deloria⁷ s'emploient à démontrer l'écart entre ces représentations et l'expérience vécue de l'amérindianité, de même que leur caractère déformé et réducteur. Prenant en considération ce point de vue, qui insiste sur la nécessité de se demander qui a produit ces images d'Indien et pour qui elles ont été produites, quelques chercheurs se sont également intéressés à l'appropriation d'éléments culturels amérindiens dans la culture nord-américaine⁸.

La plupart de ces ouvrages ne nous renseignent donc pas tant sur les cultures amérindiennes, sur leurs histoires, leurs réalités politiques ou leurs univers symboliques, que sur la manière dont elles ont été décrites et illustrées depuis les premiers contacts avec des Européens jusqu'à aujourd'hui. Dans l'introduction de son livre, Daniel Francis écrit (1992, p. 5) :

I want to make it perfectly clear that while Indians are the subject of this book, Native people are not. This is a book about the images of Native people that White Canadians manufactured, believed in, feared, despised, admired, taught their children. It is a book about White – and not Native – cultural history⁹.

Francis énonce très clairement cette distinction entre les Amérindiens et les images de l'Indien. Son étude, ainsi que celles qui ont été mentionnées plus tôt, traitent non pas des Premières Nations comme telles, mais de leur perception, à travers la production d'un ensemble de représentations qui constitue l'amérindianité imaginaire.

Dans *Everything You Know about Indians Is Wrong*, le critique d'art et commissaire amérindien Paul Chaat Smith aborde également cette distinction. Commentant le cinéma qui

⁷ Voir notamment *Indians Are Us? Culture and Genocide in Native North America* de Ward Churchill (1994) et *Indians in Unexpected Places* de Philip J. Deloria (2006).

⁸ Voir sur cette question *Going Native: Indians in the American Cultural Imagination* de Shari M. Huhndorf (2001) et *Native American Representations: First Encounters, Distorted Images and Literary Appropriations*, sous la direction de Gretchen M. Bataille (2001).

⁹ Traduction libre : « Je veux qu'il soit parfaitement clair que, tandis que les Indiens sont le sujet de ce livre, les Amérindiens ne le sont pas. C'est un livre à propos des images des Amérindiens que les Canadiens blancs ont fabriquées, crues, craintes, méprisées, admirées et apprises à leurs enfants. C'est un livre à propos de l'histoire culturelle blanche, et non amérindienne. »

met en vedette des personnages d'Indiens, dont *Dance with Wolves*, réalisé en 1990 par Kevin Costner, Chaat Smith écrit (2009, p. 38) : « *those films aren't really about Indians in the first place. They aren't made for an Indian audience* ». Il poursuit (*ibid.*, p. 39) : « *We are the Indians. On the screen, up there? That's a movie about Indians.* » Pour Chaat Smith, il n'importe pas tant de s'insurger, comme a pu le faire Ward Churchill¹⁰, contre les erreurs historiques et culturelles que contiennent ces films, ou contre le regard colonial, raciste et réducteur dont ils témoignent. Il importe plutôt de prendre conscience que ces produits de divertissement sont des fictions à propos d'une amérindianité qui ne correspond pas et ne veut pas correspondre à la réalité.

S'inspirant de cette position nuancée, la réflexion dans laquelle s'engage cette thèse souhaite faire dialoguer différents points de vue sur l'amérindianité imaginaire. Comment le regard « blanc » sur les Amérindiens peut-il se montrer critique, conscient de sa propre construction historique et symbolique ? Comment les artistes et écrivains des Premières Nations interagissent-ils avec cette construction qui entoure et recouvre leurs propres cultures ? Certains la dénoncent, l'attaquent, montrent qu'elle ne coïncide pas avec la réalité, alors que d'autres la déplacent, la détournent, s'en moquent, l'actualisent ou se la réapproprient. Ces artistes et écrivains peuvent également réfléchir – et amener à réfléchir par leurs pratiques de création – à la manière dont cette construction se transforme avec le temps, à l'impact qu'elle a eu sur la réalité, aux tactiques par lesquelles les Amérindiens parviennent de plus en plus à la faire bouger pour transformer à la fois le regard blanc et le regard amérindien sur les Premières Nations.

Faire l'inventaire exhaustif des représentations stéréotypées des cultures amérindiennes constitue une tâche pratiquement impossible. Les images d'Indiens sont partout et elles ont été tellement répétées qu'on en vient à ne plus les remarquer. On en retrouve dans un nombre incalculable de textes, qui vont des écrits de voyageurs et explorateurs du Nouveau Monde à des livres sur la spiritualité ou la « sagesse amérindienne » publiés récemment, en passant par plusieurs classiques de la littérature, que ce soit Jean-Jacques Rousseau, Walt Whitman ou

¹⁰ Voir le chapitre « The Stereotyping of the American Indians in Film » de son ouvrage *Fantasies of the Master Race: Literature, Cinema and the Colonization of American Indians* (1992).

encore le romancier allemand Karl May (qui a imaginé le personnage de Winnetou, porté à l'écran avec beaucoup de succès dans les années soixante). Ces représentations ont marqué l'imaginaire occidental, en Amérique du Nord, mais aussi en Europe. Si peu de gens ont eu l'occasion de rencontrer de « vrais » Amérindiens, pratiquement tout le monde a été en contact avec des images de l'Indien. Plusieurs d'entre elles participent du stéréotype du « *vanishing Indian* », fier mais dernier représentant de son peuple, et dont *The Last of the Mohicans* constitue l'exemple le plus connu¹¹. Devant ce répertoire sans fin, l'existence réelle des Premières Nations semble en quelque sorte enfouie sous la fiction.

L'image de l'Indien, qui le situe dans un passé plus ou moins lointain, fait partie de l'imaginaire occidental depuis la « découverte » du Nouveau Monde. Adoptant un autre point de vue, des ouvrages tels que *Native Roots: How the Indians Enriched America* de Jack Weatherford (1991), ou encore *L'Indien généreux : Ce que le monde doit aux Amériques* de Louise Côté, Louis Tardivel et Denis Vaugeois (1992), permettent de soupeser le legs que non seulement l'Amérique mais le monde entier doit aux Amérindiens. Avant la rencontre entre les Européens et les Amérindiens, les tomates, le tabac et le chocolat, pour ne prendre que ces trois exemples, n'étaient cultivés qu'en Amérique. Ce sont également les Amérindiens qui ont inventé le chewing-gum et le pop-corn, maintenant bien davantage associés à la culture états-unienne qu'aux Premières Nations. L'amérindianité est partout présente en Amérique et dans le mode de vie américain, mais cette présence est souvent fantomatique.

Dans *Qu'est-ce qu'un peuple premier ?*, Catherine Clément rappelle (2006, p. 173) :

Le Nouveau Monde n'aurait jamais pu être occupé par la race blanche si, pendant des milliers d'années, les Indiens n'avaient défriché les forêts et cultivé les plateaux à demi désertiques. Les Indiens ont ouvert les routes suivies par les conquérants ou les colons européens, ils ont édifié les villes et les villages qui ont été les noyaux des villes modernes.

L'origine amérindienne de l'Amérique se trouve souvent effacée, du moins rarement est-elle soulignée. De manière générale, il n'y a pas, au Canada et aux Etats-Unis, de fierté associée à

¹¹ Le célèbre roman de James Fenimore Cooper, d'abord paru en 1826, a été maintes fois réédité, traduit et a connu un très grand nombre d'adaptions, dont plusieurs au cinéma.

cette origine. Comme l'écrit Mathilde Arrivé dans l'ouvrage collectif *La fabrique du sauvage dans la culture nord-américaine* (Beghain et Larré, 2009, p. 79) : « À travers la figure du sauvage, ce sont les paradoxes de la mémoire américaine qui s'énoncent, puisque celle-ci est à la fois hypermnésique (elle achoppe sur le passé de la conquête) et amnésique (elle évacue la violence de ce même passé). »

Mathilde Arrivé, dans un article sur les célèbres photographies d'Edward S. Curtis, remarque également qu'« il est pour le moins ironique qu'après avoir mis tant de violence à démanteler les systèmes tribaux, l'Amérique blanche, via l'image, en consomme désormais si voracement les signes (*ibid.*, p. 81) ». Le très grand nombre de mots provenant des cultures amérindiennes et servant à nommer des objets, des lieux, des institutions, des équipes de sports, des marques d'aliments et de véhicules, participe de cet effacement. Winnebago, pour ne prendre que ce seul exemple, n'est plus tant une nation amérindienne, vivant autrefois et aujourd'hui encore dans la région du Nebraska, qu'un véhicule motorisé. La dimension culturelle de ce terme a été enfouie sous une autre signification. Comme le souligne Catherine Clément (2006, p. 24) : « Chaque apparition des peuples autochtones dans le monde de la consommation contemporaine mérite un examen soigneux. » L'amérindianité n'est souvent pas autre chose qu'un élément de décor de l'américanité. Puisqu'elle est ainsi disséminée, on ne s'étonne plus de cette présence, on ne remarque plus sa spécificité. L'américanité a d'emblée intégré l'amérindianité à sa propre construction, lui retirant ainsi toute particularité, toute différence.

Au début était le Sauvage

Plusieurs historiens s'étant intéressés à la figure du Sauvage soulignent que cette représentation était présente dans l'imaginaire occidental avant même les premiers contacts avec les Amérindiens. Ainsi, ce n'est pas uniquement à partir des cultures autochtones des Amériques que se sont construits les mythes du Bon (ou du Noble) Sauvage et son envers, le Mauvais (ou le Maudit) Sauvage. Dans *Ces hommes dits sauvages : L'histoire fascinante d'un préjugé qui remonte aux premiers découvreurs du Canada*, François-Marc Gagnon écrit (1984, p. 19) :

Quand les premiers découvreurs arrivent en Amérique, ils apportent avec eux bien d'autres choses que des vivres pour assurer leur subsistance et des cartes qui leur indiquent le chemin du retour. Ils viennent la tête pleine d'attentes et de désirs. [...] Terre des merveilles, l'Asie devait non seulement leur livrer ses richesses, mais leur montrer des êtres extraordinaires [...] : des licornes, des phénix, des hommes sans tête, ou à un seul pied, ou sans bouche, comme le voulait la tradition depuis le Moyen Age et l'Antiquité.

Cherchant à calquer leurs désirs sur l'Amérique et ses habitants, ces découvreurs « furent déçus », remarque François-Marc Gagnon (*ibid.*, p. 20). Devant ces attentes et ces fantasmes, il n'est pas si étonnant de remarquer que plusieurs explorateurs ont souligné que les habitants de ces nouvelles contrées n'étaient pas difformes mais « normalement » constitués. Ainsi Jacques Cartier note lors de son premier voyage en 1534 (1986, p. 101) : « *Il y a des gens à ladite terre qui sont assez de belle corpulence mais ils sont gens effarables et sauvages.* »

Le mythe du Sauvage n'est donc pas tant une mythification des Amérindiens rencontrés par les Européens qu'une représentation archétypale, antérieure au contact, à laquelle les Autochtones ne correspondaient pas vraiment, mais qu'ils pouvaient néanmoins illustrer. Olive Patricia Dickason (1993) et Ter Ellingson (2001) développent et documentent ce constat dans leurs ouvrages respectifs sur le mythe du Sauvage. Tous deux remarquent que les premiers observateurs des cultures amérindiennes ont rattaché cette nouvelle réalité dont ils étaient témoins à ce qu'ils connaissaient et aux conventions qui les habitaient. La figure du Sauvage est ainsi davantage ancrée dans l'imaginaire européen que dans la réalité du territoire américain. L'écart entre l'amérindianité représentée et la réalité des Amérindiens a toujours été présent. Par conséquent, la représentation des Premières Nations a toujours eu à voir avec un imaginaire qui n'est pas le leur.

Mathilde Arrivé écrit (Beghain et Larré, 2009, p. 74) : « Parler du “sauvage”, c'est bien toujours parler d'une ombre portée, celle du “civilisé” qui, en creux, en fabrique des images au gré de ses besoins et de ses doutes ». La figure du Sauvage constitue une projection, qui donne un visage à des attentes, des désirs et des peurs appartenant aux découvreurs européens. Il s'agit aussi d'« une image bifocale », pour reprendre l'expression de Mathilde Arrivé (*ibid.*). Bon/Mauvais, Noble/Maudit, le Sauvage, bien avant qu'il s'inspire des cultures amérindiennes et qu'il en prenne en quelque sorte les traits, participe d'une ambivalence.

Il oscille entre deux types de personnages folkloriques qui ont en commun de se situer à l'écart de la civilisation. Le premier est l'homme sauvage qui vit, généralement seul, dans la forêt, faisant corps avec elle jusqu'à devenir lui-même quelque peu monstrueux, une sorte de primate humanoïde à qui l'on peut associer la figure mythique du sasquatch, aussi surnommé *bigfoot*. Le second, plus positif aux yeux de la civilisation européenne, est lié au mythe de l'Âge d'or, qu'on retrouve notamment dans les mythologies grecque et romaine, et qui représente un temps, anhistorique, où les hommes vivaient en harmonie avec la nature, dans la paix, le bonheur, l'abondance et l'insouciance. « Il nous revient des images de paradis perdu, de liberté extrême, d'un monde où la Nature n'est pas séparée de nous », évoque Catherine Clément (2006, p. 11) pour illustrer l'actualité de cette vision fantasmatique.

La représentation du Sauvage, puis celle de l'Indien, a toujours combiné ces deux versants de la perception de ce qui n'est pas civilisé. Ces images participent d'une valse-hésitation entre l'attirance et la répulsion, l'envie et la peur, la nostalgie et le dégoût. Olive Patricia Dickason remarque (1993, p. 39) : « c'est une chose de détecter dans la nudité du Nouveau Monde des ressemblances avec celle du classicisme, mais c'est une tout autre affaire que d'accepter l'absence de vêtements comme une condition normale de la vie quotidienne ». Ce qui relève du sauvage s'inscrit donc dans une double dichotomie : il y aurait, d'une part, ce qui serait civilisé et ce qui ne le serait pas et il y aurait, d'autre part, une « bonne » et une « moins bonne » façon de ne pas être civilisé. La manière « noble » serait antérieure à la civilisation (l'Âge d'or, l'Atlantide ou encore l'Eldorado, qui précèdent la civilisation) et la manière « maudite » serait une forme de dégénérescence sociétale (l'enfer suivant et punissant une civilisation qui aurait pour ainsi dire mal tourné, comme le dépeignent Sodome et Gomorrhe). Cette morale manichéenne est fortement inscrite dans la pensée chrétienne et la séparation qu'elle fait entre le Bien (le naturel, le sauvage) et le Mal (le dénaturé, la sauvagerie).

Les représentations des cultures amérindiennes à l'époque de la « découverte » de l'Amérique reproduisent cette dichotomie qui permet de classer les choses selon un ordre moral et des conventions établies. La question à laquelle il importait alors de répondre pour les Européens pourrait s'articuler ainsi : l'absence de civilisation des habitants du Nouveau

Monde est-elle moralement acceptable ou répréhensible ? Puisque la réalité des Premières Nations est complexe, il n'y a pas eu de réponse définitive à cette interrogation. En fait, ce débat sur le « sauvage » ne cesse de se retourner sur lui-même, ainsi que l'illustre Montaigne dans son essai intitulé « Des Cannibales » (livre 1, chapitre XXXI), paru pour la première fois en 1580, où il écrit (2000, p. 20) :

Or je trouve [...] qu'il n'y a rien de barbare et de sauvage dans cette nation, à ce qu'on m'en a rapporté, sinon que chacun appelle barbarie ce qui n'est pas de son usage ; comme il semble, au vrai, que nous n'avons d'autre mesure de la vérité et de la raison que l'exemple et l'idée des opinions et des usages du pays où nous sommes. Là est toujours la religion parfaite, la police parfaite, l'usage parfait et accompli de toutes choses. Ils sont sauvages, de même que nous appelons sauvages les fruits que la nature a produits par elle-même et par sa croissance ordinaire là où, à la vérité, ce sont ceux que nous avons altérés par notre artifice et détournés de l'ordre commun que nous devrions plutôt appeler sauvages.

Le renversement opéré par Montaigne vise à relativiser la perception de la sauvagerie. Que ce soit par la supposée absence de civilisation (l'état de nature) ou par le détournement de cet état de nature, « nous sommes tous des Sauvages », pourrait-on dire en reprenant une expression utilisée par Philippe Jacquin dans son ouvrage intitulé *Les Indiens blancs* (1996).

Commentant l'usage du terme « barbare », Catherine Clément, spécialiste de l'œuvre de Claude Lévi-Strauss, note avec ironie (2006, p. 61) : « Barbare ressemble aux jeux d'enfants : c'est celui qui le dit qui l'est. » Clément remarque également (*ibid.*, p. 34) : « C'est un fait attesté par tous les ethnologues : pour occuper la place, il faut déclasser l'autre, le faire sortir de l'humanité. L'ethnocentrisme n'est pas le propre de l'Occident. Les hommes, c'est nous, disent les peuples, tous les peuples. » En effet, plusieurs nations se désignent elles-mêmes par un terme qui signifie « êtres humains » : Innus et Inuits en sont deux exemples parmi une multitude. Pour marquer la différence entre soi et l'autre, entre « nous » et « eux », chacun, comme l'écrivait Montaigne, « appelle barbarie ce qui n'est pas de son usage ». On ne peut se représenter soi-même comme étant barbare ou sauvage. On réserve ces qualificatifs peu flatteurs à l'étranger, à l'Autre, qui deviennent alors une façon de nommer la différence culturelle.

Puis vint l'Indien

Bien qu'il parvienne historiquement à se distinguer peu à peu du Sauvage (dont il a somme toute longtemps été un synonyme), l'Indien, en tant que figure, s'inscrit également dans cette dualité entre l'état de nature et la barbarie. L'Indien a d'abord, au moment du contact, été une illustration du mythe du Sauvage. Il en découle une certaine confusion entre ces deux figures qui ne se distinguent pas toujours aisément. On se sert de l'image de l'Indien pour représenter le mythe du Sauvage (ce qui ne relève pas de la civilisation aux yeux des Européens), et inversement, on se sert du mythe du Sauvage pour tenter de décrire la différence culturelle des Premières Nations des Amériques.

Pareillement au mythe du Sauvage, qui se compose de deux types de représentations moralement opposées, il n'y a pas une image de l'Indien, univoque et stable, mais plutôt deux figures. La représentation de l'Indien est elle aussi bifocale et ambivalente. Dans *The White Man's Indian*, Robert Berkhofer résume ainsi ce double portrait (1979, p. 28) :

In general and at the risk of oversimplifying some four centuries of imagery, the good Indian appears friendly, courteous, and hospitable [...]. Along with handsomeness of physique and physiognomy went great stamina and endurance. Modest in attitude if not always in dress, the noble Indian exhibited great calm and dignity in bearing, conversation, and even under torture. Brave in combat, he was tender in love for family and children. [...] According to this version, the Indian, in short, lived a life of liberty, simplicity, and innocence.

On the other side, a list of almost contradictory traits emerged of the bad Indian in White eyes. Nakedness and lechery, passion and vanity led to lives of polygamy and sexual promiscuity among themselves and constant warfare and fiendish revenge against their enemies. When habits and customs were not brutal they appeared loathsome to Whites. [...] Filthy surroundings, inadequate cooking, and certain items of diet repulsive to White taste tended to confirm a low opinion of Indian life. Indolence rather than industry, improvidence in the face of scarcity, thievery and treachery added to the list of traits on this side¹².

¹² Traduction libre : « En général et au risque de simplifier quelque quatre siècles d'images, le Bon Indien apparaît comme étant amical, courtois et hospitalier [...]. À la beauté de son physique et de sa physionomie s'ajoutent une grande force et de l'endurance. Modeste dans son attitude, sinon dans son accoutrement, le Noble Indien démontre un grand calme et de la dignité dans son attitude, sa conversation, et ce même sous la torture. Courageux au combat, il était tendre et aimant envers sa famille et ses enfants. Selon cette version, l'Indien, en bref, menait une vie de liberté, de simplicité et d'innocence.

Le Bon Indien est celui qui plait, qui convient, celui qu'on admire. Il correspond au Bon Sauvage décrit par certains explorateurs puis par des auteurs tels que Marc Lescarbot et Jean-Jacques Rousseau. Le Bon Indien offre une leçon d'humilité et d'humanité à la civilisation européenne. Dépouillé de cet « artifice » qui pour Montaigne participe de la sauvagerie, il est pur et naturellement bon, « sensible et sage », comme le remarque Jean-Jacques Simard (2004, p. 43). À l'inverse, le Mauvais Indien est celui qui rebute, celui qu'on craint et qu'on désapprouve : « un être inachevé, cruel, impulsif, indolent et infantile », écrit Simard (*ibid.*, p. 42). Il est en quelque sorte l'exemple à ne pas suivre, un épouvantail à brandir pour préserver les bonnes mœurs. C'est l'homme déchu.

Dans les deux cas, le regard européen a opposé l'Indien à la civilisation. Selon ce regard, l'Indien est différent de l'Européen, donc différent de ce qui est civilisé. Suivant cette logique qui tient du syllogisme, il ne serait, par conséquent, pas civilisé. La conception européenne de la civilisation à l'époque du contact ne peut envisager qu'il serait possible d'être autrement civilisé. Favorable ou non, l'image de l'Indien reste cantonnée dans ce premier regard porté sur les cultures amérindiennes, qui exclut tout rapprochement avec une forme ou une autre de civilisation. Robert Berkhofer explique ainsi cette opposition (*ibid.*, p. 29) :

Yet most Whites still conceive of the "real" Indian as the aborigine he once was, or as they imagine he once was, rather than as he is now. [...] Since Whites primarily understood the Indian as an antithesis to themselves, then civilization and Indianness as they defined them would forever be opposites. Only civilization had history and dynamics in this view, so therefore Indianness must be conceived of as ahistorical and static. If the Indian change through the adoption of civilization as defined by Whites, then he was no longer truly Indian according to the image, because the Indian was judged by what Whites were not. Change toward what Whites were made him ipso facto less Indian¹³.

Du côté du Mauvais Indien, une liste de traits presque contradictoires émerge aux yeux des Blancs. La nudité et la lubricité, la passion et la vanité l'ont mené à la polygamie et à la promiscuité sexuelle avec les siens, ainsi qu'à la guerre constante et à la vengeance cruelle contre ses ennemis. Quand ses habitudes et coutumes n'étaient pas brutales, elles paraissaient détestables pour les Blancs. [...] Un environnement dégoûtant, une cuisine inadéquate et certains éléments de régime répulsifs au goût des Blancs ont eu tendance à confirmer une mauvaise opinion de la vie indienne. L'indolence plutôt que l'industrie, l'imprévoyance face à la pénurie, le vol et la trahison s'ajoutent à cette liste de traits. »

¹³ Traduction libre : « Puisque les Blancs ont principalement perçu l'Indien comme leur antithèse, alors la civilisation et l'Indien tels qu'ils les ont définis seront pour toujours opposés. Selon ce point de

L'image de l'Indien est toujours une image de la différence, une figure de l'Autre. Elle s'inscrit invariablement dans un temps imaginé, qui précède la rencontre avec les Européens et par conséquent la rencontre avec la civilisation. Pour coïncider avec son image, l'Indien doit coïncider avec le passé imaginaire et figé dans lequel il a été projeté. L'authenticité de l'amérindianité imaginaire réside dans la concordance avec une représentation qui s'oppose à l'Histoire. L'Amérindien qui se *civilise*, selon cette logique, se *désamérindianise*.

Bien que le regard américain sur les cultures amérindiennes se soit transformé avec les siècles, de nombreuses représentations des Premières Nations s'inscrivent toujours dans cette perception coloniale. Dans *La réduction : l'autochtone inventé et les amérindiens aujourd'hui*, Jean-Jacques Simard soutient (2004, p. 10) :

L'image du véritable Amérindien demeure encore de nos jours banalement associée à la vie « près de la nature », aux techniques artisanales, à l'homogénéité communautariste, aux palabres consensuelles, aux savoirs traditionnels, aux cosmologies animistes, etc. On aboutit ainsi à des propositions sans issue, puisque, prises à la lettre, elles interdiraient toute espèce d'adaptation à quelque nouvel environnement sociohistorique que ce soit [...].

Plusieurs stéréotypes des Amérindiens les représentent comme des êtres incapables de civilisation, relégués aux marges de l'histoire et de toute forme de développement ou de progrès. Ils sont là où rien ne bouge, rien ne change, dans un monde parfaitement statique. L'image de l'Indien *incivilisé* est forcément anachronique. Un monde sans civilisation n'existe pas, n'a existé. Mais on peut l'imaginer, y rêver. L'image de l'Indien, surtout dans sa version positive, participe d'une fable comme celles qu'on raconte aux enfants, provenant de l'espace-temps suspendu et imaginaire du *il était une fois...*

Un très grand nombre de représentations stéréotypées des Premières Nations s'adressent d'ailleurs aux enfants. Que ce soit dans les jeux, les livres ou les dessins animés, l'Indien vit

vue, il n'y a que la civilisation qui ait une histoire, un mouvement. Par conséquent, l'Indien ne peut qu'être anhistorique et statique. Si l'Indien change en adoptant la civilisation telle que définie par les Blancs, alors il ne correspond plus vraiment à l'image de l'Indien, parce que l'Indien est perçu comme ce qui n'est pas Blanc. Devenir semblable aux Blancs le rend ipso facto moins indien. »

dans un univers enfantin, en-dehors de la civilisation des adultes. Dans *The Imaginary Indian*, Daniel Francis remarque à ce sujet (1992, p. 145) :

Much of what we learn about Indians we learn as children. In games and pastimes, from story books and school books, at summer camp, and more recently from comic books, television and movies, children learn what an Indian is. [...] It is no surprise that as children we are fascinated by the Imaginary Indian. The Imaginary Indian is, after all, much of a child himself: unsophisticated, undisciplined, independent. [...] Children love animals; so does the Imaginary Indian. Children love to roam freely in the woods; so does the Imaginary Indian. Children love secret ceremonies and dressing up in costume; so does the Imaginary Indian¹⁴.

Selon l'historien, nous n'apprenons pas, lorsque nous sommes enfants, la réalité culturelle des Premières Nations, mais plutôt le stéréotype de l'Indien, qui constitue par ailleurs un personnage infantilisé. Pour Francis, l'Indien imaginaire participe de ce double portrait dont il a été question plus tôt et qu'il rapproche de la figure de Janus. Il écrit (*ibid.*, p. 168) :

In the world of childhood, there were two Indians. One was the Indian of campouts and woodcraft lore and wilderness adventure [...], an Indian to respect and admire. The other was the schoolbook Indian, a threat to the Canadian nation, an Indian to fear and to pity. [...] The Imaginary Indian of childhood was thus a Janus-like figure, its two faces looking in opposite directions to indicate the confusion non-Natives felt about its real identity. For many Canadians, this confusion was never to be resolved. As adults, they continue to carry contradictory images of the Indian around in their heads¹⁵.

¹⁴ Traduction libre : « La plupart de ce que nous savons sur les Indiens, nous l'apprenons lorsque nous sommes enfants. À travers des jeux et des passe-temps, des livres de contes et des livres d'école, au camp d'été, et plus récemment par les bandes dessinées, la télévision et les films, les enfants apprennent ce qu'est un Indien. [...] Il n'est pas surprenant que, en tant qu'enfants, nous soyons fascinés par l'Indien imaginaire. Il est, après tout, lui-même semblable à un enfant : simple, indiscipliné, indépendant. [...] Les enfants aiment les animaux ; l'Indien imaginaire aussi. Les enfants aiment se promener librement dans les bois ; l'Indien imaginaire aussi. Les enfants aiment les cérémonies secrètes et aiment revêtir des costumes ; l'Indien imaginaire aussi. »

¹⁵ Traduction libre : « Dans l'imaginaire de l'enfance, il y avait deux Indiens. L'un était l'Indien des activités de camping, du travail traditionnel du bois et des aventures en pleine nature [...], un Indien que l'on pouvait respecter et admirer. L'autre était l'Indien des livres d'école, une menace pour la nation canadienne, un Indien dont on il fallait avoir à la fois peur et pitié. [...] L'Indien imaginaire de l'enfance est donc une figure à-la-Janus, ses deux visages regardant dans des directions opposées pour indiquer la confusion des non-autochtones à propos de sa véritable identité. Pour de nombreux Canadiens, cette confusion n'a jamais été résolue. En tant qu'adultes, ils continuent d'avoir en tête des images contradictoires de l'Indien. »

Une image contradictoire

Le paradoxe de l'image de l'Indien est d'être à la fois simple, voire simpliste, mais aussi complexe, ambiguë. Qu'elles s'apparentent au Bon ou au Mauvais Sauvage, ces représentations constituent néanmoins autant de figures de l'Indien. Bien qu'elles soient contradictoires dans ce qu'elles représentent, elles se montrent à chaque fois comme étant l'unique image de l'Indien. La représentation des Premières Nations porte ainsi à confusion. Elle est toujours immédiatement reconnaissable (il suffit d'une plume ou d'un tipi pour les évoquer), mais cette reconnaissance ne permet pas de dégager une signification claire à leur sujet. Une des causes de cette confusion, soulignée par Daniel Francis, réside dans le fait que l'image de l'Indien ne constitue pas une véritable représentation des cultures amérindiennes. Ce ne sont jamais tant les Premières Nations que ces images évoquent qu'autre chose, qui n'a pas nécessairement de lien avec elles.

Les cultures amérindiennes fournissent un vaste et efficace répertoire de métaphores. Que ce soit dans la littérature, au cinéma, dans les arts visuels ou la société de consommation, l'image de l'Indien permet d'incarner ou d'évoquer un assez grand nombre de valeurs : le respect de la nature, l'innocence, la simplicité, la justice sociale, l'éloquence, la bravoure, la ténacité, mais aussi la luxure, la paresse, l'idiotie, le paganisme et la fourberie. Selon le point de vue, la représentation des cultures amérindiennes illustre les manques ou les travers d'une société. Les Premières Nations ne sont jamais montrées pour elles-mêmes, mais toujours pour ce dont elles peuvent être la métaphore, l'exemple ou le contre-exemple. L'image de l'Indien, à chaque fois, incarne ces valeurs, leur donne un visage. Mais l'accumulation d'images contradictoires fait en sorte que la figure de l'Indien participe d'une incohérence.

La somme de clichés relatifs aux Premières Nations est d'un volume incroyable. Les figures du Cow-boy et de l'Indien, par exemple, ont tellement été représentées et répétées qu'il s'avère difficile d'en faire abstraction lorsque nous nous trouvons face à une représentation de l'amérindianité. Dans la culture populaire, ces clichés fonctionnent souvent de manière insidieuse. La plupart du temps, ces figures de l'Indien et ces objets-métaphores évoquant les

cultures amérindiennes ne réfèrent pas, que ce soit par leur signification ou par leur contexte, aux Premières Nations. Lorsque les partisans des Braves d'Atlanta ont brandi des tomahawks en mousse rouge, fournis à l'entrée du stade lors de la série mondiale en 1995, pour encourager leur équipe de baseball, ils se sont appropriés un élément qui est associé aux cultures amérindiennes, mais en évacuant complètement cette dimension. Cela devient un objet acculturé qui, en surface, comme une patine, continue d'évoquer une des figures de l'Indien : celle du guerrier brave et victorieux. Dans ce cas comme dans plusieurs autres, l'appropriation d'un élément culturel amérindien n'a pas pour but de représenter les cultures amérindiennes, mais plutôt autre chose, que les cultures amérindiennes permettent d'incarner.

Ce tomahawk-jouet n'a que peu à voir avec la réalité historique et actuelle des Premières Nations, mais y demeure tout de même associé. Il en va de même pour la marque de voiture Pontiac, ainsi que le relate Daniel Francis (1992, p. 171-172) :

In 1925, when the Pontiac was introduced, there can be little doubt that GM simply wanted to identify a new product with speed, power and the force of nature, attributes long associated with Indians. Pontiac was a well-known Indian; his name would lend the car exactly the image the company was seeking [...]. The point is not that General Motors presented a false image of Pontiac. That may or may not be. The point is that the company appropriated an actual historical character and turned him into a commercial icon of the industrial age. A figure who once led an unprecedented resistance against White civilization is now a symbol of that civilization. An important part of Native history is at once trivialized and domesticated¹⁶.

Les images de l'Indien et des Premières Nations sont et ne sont pas des représentations des cultures amérindiennes. Elles n'ont pas la prétention de les représenter, d'en donner une image fidèle, mais en donnent quand même une image, métaphorique, fictive. Nous savons

¹⁶ Traduction libre : « En 1925, lorsque la Pontiac a été introduite, il est à peu près certain que GM voulait simplement identifier son nouveau produit avec la vitesse, la puissance et la force de la nature, qualités associées depuis longtemps aux Amérindiens. Pontiac était un Amérindien connu ; son nom donnait à la voiture exactement l'image que l'entreprise recherchait [...]. Ce qui importe n'est pas tant le fait que General Motors présentait une fausse image de Pontiac. C'est peut-être le cas, peut-être pas. Ce qui importe est que la compagnie s'est approprié un personnage historique réel et en a fait une icône commerciale de l'ère industrielle. Une figure qui a autrefois mené une résistance sans précédent contre la civilisation blanche est devenue un symbole de cette civilisation. Une partie importante de l'histoire des autochtones est à la fois banalisée et domestiquée. »

que ces images ne représentent pas la réalité, mais nous n'avons pas toujours d'autres images que celles-là. Ces représentations ont alors un effet réel sur la perception des Amérindiens.

Daniel Francis remarque encore (1992, p. 109) :

Whites have never been very good at distinguishing "real" Indians from non-Natives who appropriate an Indian persona and claim to have special insight into the Indian way of life. These "plastic shamans" are accepted so easily because they conform to the image of the Indian held by the White world. They are the Indian that Whites wish the Indian to be: the Imaginary Indian come to life¹⁷.

Plusieurs « représentants » des cultures amérindiennes parmi les plus célèbres (Grey Owl par exemple, ou encore l'acteur Iron Eyes Cody) participent d'une certaine forme d'imposture. Ils seraient des « Indiens blancs » (Jacquin, 1996), des « indianophiles » (Maligne, 2006) ou encore ce que certains Amérindiens identifient avec ironie comme les membres de la « *Wannabe Tribe* ». Quelques chercheurs ont également mis en doute l'origine et l'authenticité amérindiennes de certains concepts généralement associés aux Premières Nations. Sam Gill par exemple, dans l'ouvrage *The Invented Indian*, avance que le concept de Terre-Mère participerait davantage d'une invention « blanche » que d'une réalité culturelle amérindienne (voir Clifton, 1990, p. 129-143). Si l'image de l'Indien relève d'une construction imaginaire non-amérindienne, tout comme la figure du Sauvage, il en irait de même avec plusieurs éléments qui composent conventionnellement l'amérindianité : *Everything You Know about Indians Is Wrong*, dit Paul Chaat Smith (2009) avec le titre ironique et provocateur de son récent recueil d'essais. Ce que l'on considère comme étant amérindien correspond bien souvent à ce que le regard blanc sur les Premières Nations perçoit comme étant amérindien, et non à ce qui correspond effectivement à la réalité des Premières Nations.

¹⁷ Traduction libre : « Les Blancs n'ont jamais été très habiles pour distinguer les "vrais" Amérindiens des non-Amérindiens qui adoptent un personnage d'Indien et prétendent connaître le mode de vie amérindien de l'intérieur. Ces "chamans de plastique" sont si facilement acceptés parce qu'ils correspondent à l'image de l'Indien entretenu dans le monde des Blancs. Ils représentent l'Indien tel que les Blancs souhaitent qu'il soit : l'Indien imaginaire en chair et en os. »

De l'image à la réalité

L'histoire des Premières Nations et celle de leur représentation tendent à se confondre, mais elles relèvent de deux récits différents, souvent divergents. Ce que les sociétés nord-américaines présentent comme étant l'histoire des premiers peuples d'Amérique n'est souvent pas autre chose que l'histoire que ces sociétés ont créée, pour elles-mêmes, à propos des peuples autochtones, et ce, à partir des représentations qu'elles en ont produites. Dans *Ces merveilleuses possessions : Découverte et appropriation du Nouveau Monde au XVI^e siècle*, Stephen Greenblatt écrit (1996, p. 184) :

Le contact européen avec les indigènes du Nouveau Monde se fait toujours par l'entremise de représentations ; en fait, le contact lui-même, du moins lorsqu'il ne se résume pas à des actes de violence, est très souvent un contact entre des représentants porteurs de représentations.

Les images de l'Indien semblent plus réelles que les Amérindiens eux-mêmes. Pour Greenblatt (1996, p. 183), les Autochtones furent littéralement momifiés par ces récits textuels et visuels : « L'indigène saisi comme signe puis exhibé, dessiné, peint, décrit et embaumé est capturé, au sens propre, par la représentation européenne et pour elle. »

Pour Daniel Francis, les signes d'amérindianité au sein de la culture de masse contemporaine participe de cette captivité au niveau de la représentation. Il remarque (1992, p. 176) :

Many of the images of Indians which appeared in advertisements were intended to be positive. They reveal a widespread admiration for certain qualities which the public associated with "Indianness": bravery, physical prowess, natural virtue. Of course, these were qualities Indians were thought to have possessed in the distant past, before contact with the White Man. [...] Advertising reinforced the belief that the best Indian was the historical Indian. It used the Indian as a symbol to appeal modern consumers who admired values they associated with pre-industrial society¹⁸.

¹⁸ Traduction libre : « Beaucoup d'images d'Indiens qui sont apparues dans les annonces publicitaires étaient destinées à être positives. Elles révèlent une admiration générale pour certaines qualités que le public associe à l'« indianité » : la bravoure, la prouesse physique, la vertu naturelle. Bien entendu, il s'agissait de qualités que l'on pensait que les Amérindiens possédaient dans un passé lointain, avant le contact avec l'homme blanc. [...] La publicité a renforcé la conviction que le meilleur Indien était l'Indien historique. Elle a utilisé l'Indien comme un symbole pour rejoindre les consommateurs modernes qui admiraient des valeurs associées à la société préindustrielle. »

L'image de l'Indien est une représentation construite par les Blancs et pour les Blancs. Paradoxalement, l'image de l'Indien des Blancs représente l'Indien d'avant les Blancs. Au moment du contact, les premiers sujets décrivant les Premières Nations se sont effacés de la description, pour qu'elle soit supposément objective, évacuant ainsi la présence de l'observateur et de sa propre subjectivité. Il s'agissait de décrire ces peuples tels qu'ils étaient avant qu'ils aient été « découverts » et, par conséquent, « altérés » ou « dénaturés » par le contact avec les Européens. L'image de l'Indien a été figée, « embaumée » disait Greenblatt, au moment de sa rencontre. Pour différentes raisons, notamment l'incapacité coloniale à percevoir les Premières Nations comme des peuples ayant leurs propres histoires et ayant eu des échanges culturels au préalable, cette image n'a pas vraiment bougé. À force de répétition, elle a par ailleurs eu de plus en plus de prise sur la perception de la réalité.

Robert Berkhofer note à ce sujet (1979, p. 195) :

What began as reality for the Europeans ended as image and stereotype for Whites, and what began as an image alien to Native Americans became a reality for them. For Native Americans the power of the Whites all too often forced them to be the Indians Whites said they were regardless of their original social and cultural diversity¹⁹.

Si l'on peut séparer, d'un côté, la représentation américaine de l'amérindianité et, de l'autre, la représentation amérindienne de l'amérindianité, on ne peut dissocier complètement ces deux points de vue. Ce sont les Blancs qui ont dit, raconté, écrit et illustré ce que serait un Indien. Les Amérindiens ont à la fois ingéré, validé, alimenté, refusé, dénoncé et déconstruit cet ensemble d'images. Même pour eux, il est difficile de faire abstraction de la construction imaginaire occidentale de l'amérindianité quand il est question de définir ou de revendiquer leur spécificité culturelle. « *Native people live within a world of imagery that isn't their own* », affirme Randy Fred dans sa préface à l'ouvrage de Daniel Francis (1992, p. XII).

¹⁹ Traduction libre : « Ce qui a commencé comme étant la réalité pour les Européens est devenu une image et un stéréotype pour les Blancs, et ce qui a commencé par être une image étrangère aux Amérindiens est devenu une réalité pour eux. Pour les Amérindiens, le pouvoir des Blancs les a trop souvent forcés à être les Indiens que les Blancs affirmaient qu'ils étaient, sans considération pour leur diversité sociale et culturelle d'origine. »

Paul Chaat Smith remarque pour sa part (2009, p. 26) :

Silence about our own complicated histories supports the colonizers' idea that the only real Indians are full-blooded, from a reservation, speak their language, and practice the religion of their ancestors. Even though these criteria represent a small number of us as a whole, and fit few or none of us plying the trades of artist or writer or activist, we often consciously and unconsciously try to play this part drilled into us by the same Hollywood movies from which non-Indians get their ideas²⁰.

Les Amérindiens, pour exprimer leur appartenance culturelle, ont-ils d'autres choix que de jouer à l'Indien ? Être amérindien revient-il inévitablement à coïncider avec l'image de l'Indien ? Faut-il tuer symboliquement cette image pour en faire advenir d'autres ? Plus de quinze ans après la parution de *The White Man's Indian* de Robert Berkhofer, Fergus Bordewich a fait paraître un ouvrage intitulé *Killing the White Man's Indian*. Il y décrit ainsi son entreprise critique (1996, p. 18-19) :

In this book, I have endeavored to peel back some of the layers of distortion that blur our vision of American Indians [...]. Readers who expect a single uncomplicated portrait of the modern Indian will not find one, for "the Indian", as such, really exists only in the leveling lens of federal policy and in the eyes of those who continue to prefer native of the imagination to real human beings²¹.

Pour Bordewich, il importe de prendre conscience du stéréotypage des Premières Nations afin de ne pas se laisser définir par des clichés.

²⁰ Traduction libre : « Le silence à propos de nos propres et complexes histoires renforce l'idée des colonisateurs selon laquelle les seuls vrais Indiens ont le sang pur, sont nés sur une réserve, parlent leur langue et pratiquent la religion de leurs ancêtres. Même si l'on considère que ces critères représentent un petit nombre d'entre nous, et correspondent à peu, voire aucun de nous qui pratiquons les métiers d'artiste, d'écrivain ou de militant, nous avons souvent, consciemment ou inconsciemment, essayé de jouer ce rôle formé en nous par ces mêmes films hollywoodiens où les non-Amérindiens prennent leurs idées sur nous. »

²¹ Traduction libre : « Dans ce livre, je me suis efforcé d'éplucher quelques-unes des couches de distorsion qui brouillent notre vision des Amérindiens [...]. Les lecteurs qui souhaiteraient un portrait simple et unique de l'Amérindien moderne n'en trouveront pas, parce que "l'Indien", en tant que tel, n'existe vraiment que dans la lentille égalisatrice de la politique fédérale et dans les yeux de ceux qui continuent de préférer des Autochtones imaginaires à de vrais êtres humains. »

Il serait ainsi nécessaire de reconsidérer la représentation des cultures amérindiennes et d'y réinjecter de la réalité. Car l'imagerie de l'amérindianité ne s'est jamais beaucoup souciée du réel. Elle s'inscrit dans un temps qui n'a jamais vraiment eu lieu, en opposition au présent et à la réalité. Mais voilà qu'à force d'être reproduites, ces images ont été prises pour la réalité, même si elles n'y correspondent pas. À ce sujet, Daniel Francis écrit (1992, p. 194) :

The Imaginary Indian does not exist in a void. In their relations with Native people over the years, non-Native Canadians have put the image of the Indian into practice. They have assumed that the Imaginary Indian was real [...]. And they have devised public policy based on that assumption²².

Puisqu'on a assumé que l'Indien imaginaire correspondait à la réalité des Amérindiens, cette figure a traversé la frontière du monde symbolique pour prendre place dans la réalité et y jouer un rôle. Un des principaux problèmes de la représentation des Premières Nations, de même que des relations entre Amérindiens et non-Amérindiens, réside dans ce glissement qui consiste à prendre des clichés et des stéréotypes pour des représentations légitimes des Premières Nations. Sans que ce soit nécessairement par mauvaise foi ou par racisme, on confond la réalité des cultures amérindiennes avec des images simplifiées, qui relèvent de la fiction et participent de l'économie du stéréotype et de la déformation qu'induit le cliché.

Stéréotypes et clichés

Les stéréotypes ont pour fonction de médiatiser la réalité. Dans *Stéréotypes et clichés*, Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot résument l'origine de cette notion (1997, p. 26) :

C'est le publiciste américain Walter Lippmann qui a le premier introduit la notion de stéréotype dans son ouvrage *Opinion publique* en 1922. Il désigne par ce terme emprunté au langage courant les images dans notre tête qui médiatisent notre rapport au réel. Il s'agit des représentations toutes faites, des schèmes culturels préexistants, à l'aide desquels chacun filtre la réalité ambiante. Selon Lippmann, ces images sont indispensables à la vie en société. [...] Comment en effet examiner chaque être, chaque objet dans sa spécificité

²² Traduction libre : « L'Indien imaginaire n'existe pas dans le vide. Dans leurs relations avec les peuples autochtones au fil des ans, les Canadiens non-autochtones ont mis l'image de l'Indien en pratique. Ils ont supposé que l'Indien imaginaire était réel [...]. Et ils ont mis au point des politiques publiques à partir de cette hypothèse. »

propre et en détail, sans le ramener à un type ou une généralité ? [...] Ces images dans notre tête relèvent de la fiction non pas parce qu'elles sont mensongères, mais parce qu'elles expriment un imaginaire social.

Les stéréotypes et les clichés constituent des usages normatifs, des formes particulièrement conventionnelles de représentation. Le stéréotype participe d'un déjà-là, d'un déjà su. De manière banale, parfois insidieuse mais toujours efficace, il se présente comme ce qui est la norme, la chose elle-même, et non pas comme une construction, plus ou moins déformée, faisant partie de l'imaginaire d'une société.

« Le stéréotype apparaît dès lors comme condition de possibilité des représentations d'autrui », souligne Daniel Castillo Durante dans *Les dépouilles de l'altérité* (2004, p. 48). Représenter l'autre ferait ainsi nécessairement appel aux stéréotypes. Autrement dit, représenter l'autre reviendrait à le stéréotyper. Dans l'ouvrage collectif intitulé *Le cliché*, Michel Morel résume : « L'expression de l'altérité passe par la redite et par la lente et inéluctable déformation qui l'accompagne (Mathis, 1998, p. 114) ». Dans *Sexe et stéréotypes dans les médias*, Stéphane Hoebeker écrit pour sa part (2008, p. 42) : « C'est à travers les stéréotypes, par leur intermédiaire, que les êtres humains peuvent accéder à soi et aux autres. Mais c'est aussi à travers les stéréotypes que les êtres humains peuvent se fermer à soi et aux autres, (s')exclure, (s')isoler. »

Le stéréotype permet de représenter l'autre, de le concevoir, mais le fait à travers une construction imaginaire qui, au mieux, est un peu réductrice, et au pire, n'a pratiquement plus rien à voir avec à cet autre, comme c'est souvent le cas avec l'image de l'Indien. Daniel Castillo Durante note à cet égard (2004, p. 48) :

Dans le contexte de nos sociétés marchandes, l'autre est *altéré* par le stéréotype. C'est par le stéréotype d'ailleurs que se fait la médiation entre le Je et le Tu. [...] Toujours assimilé à une logique itérative, il nous est présenté comme « unité d'emprunt ». La logique qui le sous-tend reste ainsi voilée.

Masquant ce dont il est une représentation conventionnelle, se mettant devant ce qu'il représente et l'évacuant plus ou moins complètement, le stéréotype se présente toujours comme une image plus simple, plus intelligible, plus vraie et plus juste encore que ce qu'il représente. Il se pose comment étant l'image modèle et originelle de ce qui est représenté.

L'origine du terme « stéréotype » participe de cette idée de matrice à partir de laquelle on peut reproduire une multitude d'images similaires. « Larousse (1875) définit le substantif (“ouvrage stéréotype”) par référence à l'adjectif : “Imprimé avec des planches dont les caractères ne sont pas mobiles, et que l'on conserve pour de nouveaux tirages” », rappellent Amossy et Pierrot (1997, p. 25). Il en va de même pour les mots « cliché » et « poncif ». Le premier est issu du domaine de la photographie, « où il désigne le négatif à partir duquel on peut tirer un nombre indéfini d'exemplaires » (*ibid.*, p. 11). Quant au second, il s'agit d' « un terme ancien, venu des arts graphiques, où il désigne au XVII^e siècle le “papier dans lequel un dessin est piqué ou découpé, de façon qu'on puisse le reproduire en le plaçant sur une toile ou une autre feuille de papier, et en ponçant par-dessus avec une poudre colorante” », comme l'écrivent encore Amossy et Pierrot (*ibid.*, p. 13-14). Stéréotypes, clichés et poncifs sont donc des représentations conformes, qui n'avaient pas d'abord une valeur péjorative. Ils se posent comme étant le standard à partir duquel on peut produire d'autres représentations conformes. Derrière les clichés et les stéréotypes, le modèle qui a permis de les produire n'est pas visible. La logique voilée du stéréotype, pour paraphraser Durante, participe de son efficacité.

L'économie du cliché et du stéréotype s'établit essentiellement sur la répétition et la conformité. « Le cliché n'est pas défini seulement comme une formule banale, mais comme une expression figée, répétable sous la même forme », notent Amossy et Pierrot (*ibid.*, p. 12). Bien qu'elles apparaissent toujours figées et répétées, les images qui relèvent du cliché ou du stéréotype participent d'une ambivalence. À la manière de la figure du Sauvage et de l'image de l'Indien, ces représentations sont contradictoires. Vrais et faux, fictifs et réels, péjoratifs et nécessaires, les clichés et les stéréotypes constituent à la fois une forme d'accès et un obstacle à la connaissance de l'autre, à sa perception et à sa représentation. Dans l'ouvrage collectif intitulé *Le cliché*, Ruth Amossy résume ainsi cette tension (Mathis, 1998, p. 25) :

Dans l'ensemble, le stéréotype à l'instar du cliché apparaît comme une notion bivalente et réversible. Dans la mesure où il schématise, simplifie et déforme, impose des généralisations abusives et des idées toutes faites, il fait obstacle à la connaissance et génère fâcheusement le préjugé. Dans la mesure, cependant, où il est catégorisation, modèle culturel, image collective du réel et de l'Autre sans laquelle aucune existence communautaire et aucune identité ne sont possibles, il s'avère indispensable à la cognition et à la vie sociale. En

bref, le stéréotype comme le cliché est à la fois incontournable et hautement contestable.

Les stéréotypes et les clichés conduisent à la fois à comprendre et à figer la réalité. « Ils nous permettent de classer et de juger les données qui nous entourent et qui nous composent, avec le risque de favoriser des classifications ou des jugements erronés, prématurés, dépassés, voire carrément injurieux », écrit Stéphane Hoebeke (2008, p. 42).

Pour les auteurs réunis dans l'ouvrage *Le cliché*, il importe de nuancer la valeur péjorative, voire détestable, associée au stéréotype et à plus forte raison au cliché, puisque ce dernier participe davantage d'une déformation réductrice de la réalité. Roger Chazal remarque ainsi : « Parasite, certes, intime, morpion de la parole, le cliché n'est pas nécessairement parasite nuisible ni *a fortiori* mortel – l'espèce humaine en serait morte depuis longtemps (Mathis, 1998, p. 81). » Heureusement, en effet, que le cliché, à l'instar du ridicule, ne tue pas ! Jean Molino note pour sa part que « tout est cliché, en puissance sinon en réalité (*ibid.*, p. 49) ». S'il y a des images qui relèvent du cliché et du stéréotype, cette catégorisation est relative. Ce qui apparaît réducteur pour quelqu'un dans un contexte donné ne le sera peut-être pas pour une autre personne ou dans un autre contexte. Par ailleurs, pratiquement toutes les représentations comportent une part de déjà-vu, de conventionalité et, par conséquent, participent potentiellement du stéréotypage.

Si toute image contient une part de cliché, « tout cliché comporte une part d'énigme », selon Charles Grivel (*ibid.*, p. 60). Dans l'ouvrage collectif *Le cliché*, il poursuit (*ibid.*) :

[Le cliché] trouble (perçu comme tel, il cesse de pouvoir être adressé), il si-dère, sa forme est si banale qu'elle rend incrédule à propos de sa banalité même, ou la crédite d'un message malin, caché, retors, à déchiffrer. Car la (grande) banalité paraît suspecte : ou bien elle ne paraît pas telle – le banal est invisible : on ne communique pas rien.

Bien que figé et banal, le cliché sème le doute. Si « le cliché jouit d'une naturalité qui fait qu'on en use sans forcément s'en rendre compte », comme l'écrit Henri Quéré (*ibid.*, p. 103) dans un article intitulé « Le cliché : pour ou contre », remarquer sa présence pose problème. Le cliché pour ainsi dire *débusqué* semble porteur de quelque chose qui ne relève pas de sa banalité ordinaire, du « rien » qu'il « communique », pour reprendre les mots de Grivel. Le

cliché aurait une raison de se faire remarquer et chercherait ainsi à nous dire quelque chose. Comme le remarque encore Henri Quéré, « c'est seulement au prix d'un arrachement et d'une mise à distance qu'il apparaît pour ce qu'il est (*ibid.*) ». Le détournement des représentations conventionnelles permet de lever le voile sur le cliché, de désamorcer son efficacité répétitive pour le rendre évident, douteux, laissant voir les contractions à l'œuvre dans son image désormais troublée.

Représentations conventionnelles

Tout comme le cliché et le stéréotype, le principe de représentation table sur la répétition et la similitude. Dans *Je, nous et les autres*, François Laplantine écrit (1999, p. 85) :

La notion de représentation est le plus souvent comprise en tant que double, doublure, réplique, répétition, reconnaissance [...]. Elle est conçue comme une duplication, une photocopie, une imitation du réel accompagnant ce que nous voyons et éprouvons [...].

Dans sa dimension répétitive, la représentation consiste en une incessante réplique d'elle-même, faite de photocopies, d'images tirées à partir des mêmes clichés, des mêmes poncifs. Le stéréotype et la représentation partagent une même prétention d'immuabilité. Ces images se présentent comme étant identiques à elles-mêmes, comme elles l'ont toujours été et le seront toujours. Il s'agit là d'un leurre particulièrement efficace. Car la forme précise qu'adopte la représentation est essentiellement arbitraire.

Dans *Art, représentation, expression*, Jean-Pierre Cometti donne cet exemple pour l'illustrer (2002, p. 38) :

Tous les enfants ont coutume d'utiliser dans leurs jeux des objets très divers et assez peu « ressemblants » pour remplacer (représenter, mais au sens de tenir lieu) les objets qui leur font défaut : un simple morceau de bois pour une voiture, un bâton pour un cheval, etc. Cette pratique illustre le fait que n'importe quoi peut représenter n'importe quoi.

La représentation, en un sens, donne une image de quelque chose. Dans une autre acception, elle tient lieu de quelque chose. Dans les deux cas, elle participe d'un pacte d'association. Les conventions de représentation sont arbitraires, de manière semblable à ce que décrit Saussure à propos du caractère arbitraire du signe linguistique. Ainsi, n'importe quoi ne

représente pas n'importe quoi, mais « *peut* représenter n'importe quoi », comme l'écrit Cometti. Il s'agit d'une possibilité qui demande l'établissement d'une convention pour être effective. Pour le dire de manière tautologique, la représentation représente quelque chose sans être cette chose et sans être nécessairement identique à cette chose. La représentation demande ainsi l'adhésion. Dans la construction imaginaire du jeu enfantin évoqué par Cometti, un bâton peut tenir lieu de cheval, de façon plus pratique, mais aussi plus symboliquement efficace qu'un « vrai » cheval. La convention fait en sorte que l'on peut projeter sur un objet ou une image pratiquement tout ce que l'on veut, sans qu'il y ait nécessairement de lien logique ou de ressemblance entre le contenu projeté et la surface de projection. Il n'en va pas autrement dans le cas des représentations de l'amérindianité.

La représentation tend à masquer la chose qu'elle représente, à se prendre pour elle, à prendre sa place. L'image est « comme une valise qui cache son contenu et exhibe son contenant », écrit Stevan Bernas dans *Les archaïsmes violents et l'image* (2006b, p. 141). Truquement qui se dissimule, la représentation, pour fonctionner, exige que l'on y croit. Bernas écrit dans son essai *La croyance dans l'image* (2006a, p. 14-15) : « L'image est un instrument de la persuasion depuis toujours. La puissance de l'image vise à convaincre, à persuader, à dominer ». Bernas remarque encore (*ibid.*, p. 169) :

L'image est le dogme qui fait l'homme ou le défait, à travers le langage et la représentation de ce qu'il doit penser de lui-même. L'image est un impératif du miroir sociétal. On veut que l'autre ressemble à ce que nous lui imposons, dans le vrai comme dans le faux. L'image est ce que nous lui apposons comme image de lui-même.

L'image de l'autre s'inscrit dans une convention de représentation (une relation entre un contenu à projeter et une surface donnée), qui devient par la répétition une représentation conventionnelle, convenue. Pour Daniel Castillo Durante (2004, p. 23), « l'altérité passe à travers des grilles de représentation qui produisent des images dont la fonction première est de geler la différence ». Qu'elle soit plus ou moins stéréotypée, la représentation de l'altérité s'incarne généralement par des images stables, qui deviennent conformes, pétrifiées, mais qui continuent néanmoins, comme l'affirmait Bernas, « à convaincre, à persuader, à dominer ».

« La représentation et l'identité s'épanouissent dans la conformité aux idées reçues », affirme François Laplantine (1999, p. 13). Dans *Je, nous et les autres*, il écrit (*ibid.*, p. 138) :

L'identité et la représentation nourrissent en permanence l'illusion de la conservation : des choses dans les mots, du passé dans les monuments, de l'identité de départ dans le devenir, et de la répétition. Elles sont duplication et reduplication sans fin qui s'opposent à la multiplication des langues, des points de vue, des figures possibles de soi.

L'identité et la représentation sont liées dans une même pression de stabilité, qui appelle l'origine (et les fantasmes et les clichés de l'origine) à partir de laquelle se fabriquent les images stéréotypées. « Les identités sont [...] constituées à l'intérieur et non à l'extérieur de la représentation », rappelle Stuart Hall (2008, p. 271). Il importerait alors, poursuit Hall, de se demander « non pas “qui sommes-nous ?” et “d'où venons-nous ?” mais qu'allons-nous devenir, comment sommes-nous représentés et comment cela peut-il influencer la manière dont nous nous représentons nous-mêmes ? (*ibid.*) »

La stabilité de la représentation, si elle peut conduire à une vision pétrifiée de l'identité, qui ne prend pas en considération son caractère multiple et complexe, s'avère en quelque sorte nécessaire pour se situer, en tant que sujet, dans la réalité. Poursuivant cette idée selon laquelle les représentations conventionnelles sont à la fois incontournables et détestables, Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot écrivent dans *Stéréotypes et clichés* (1997, p. 43) :

L'adhésion à une opinion entérinée, une image partagée, permet par ailleurs à l'individu de proclamer indirectement son allégeance au groupe dont il désire faire partie. Il exprime en quelque sorte symboliquement son identification à une collectivité en assumant ses modèles stéréotypés.

La tension constitutive du stéréotype permet de rendre le monde intelligible, de donner une forme compréhensible à l'autre, mais aussi à soi-même. Adhérer à des images stables, des représentations fondatrices, donne une cohérence à nos appartenances identitaires. Les communautés se reconnaissent et se construisent symboliquement à partir de stéréotypes.

« Les stéréotypes sont des idées, des croyances, des valeurs, des codes partagés par un groupe », résume Stéphane Hoebcke (2008, p. 39). Ainsi, « chaque communauté construit, non un système, mais une nébuleuse symbolique dans laquelle les idées et les mots prennent

une valeur particulière », comme l'écrit Jean Molino dans *Le cliché* (Mathis, 1998, p. 55). Pour Stuart Hall, définir son identité revient ainsi à se positionner à travers un ensemble de représentations. Il écrit (2008, p. 273) :

Les identités sont donc, pour ainsi dire, les positions que le sujet est obligé de prendre alors qu'il sait [...] qu'elles sont des représentations, que la représentation est toujours construite sur un « manque », une division, à la place de l'Autre, et ne peut jamais être adéquate – identique – aux processus du sujet qui sont investis en elle.

Un sujet ne choisit pas les représentations conventionnelles, en partie positives et en partie péjoratives, qui sont associées à son identité. De manière similaire au jeu enfantin décrit par Cometti, il prend pour ainsi dire ce qu'il a sous la main pour représenter ce qu'il souhaite symboliser. Un sujet n'est pas responsable des clichés liés à sa culture, mais doit cependant négocier avec ces représentations.

Troubler la représentation

La négociation avec la représentation participe de l'agentivité du sujet. Judith Butler décrit ainsi le projet critique et politique au cœur de son essai *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990, p. 5) :

Obviously, the political task is not to refuse representational politics – as if we could. [...] The task is to formulate within this constituted frame a critique of the categories of identity that contemporary juridical structures engender, naturalize, and immobilize²³.

Il est impossible d'échapper complètement au principe de représentation, d'en faire abstraction. Nous sommes pour ainsi dire pris dans la représentation. Mais à l'intérieur de ce cadre, aussi normatif soit-il, nous pouvons, affirme Butler, démontrer et démonter ce qui immobilise l'identité. Si nous ne pouvons faire l'économie de la représentation, il est néanmoins possible de la remettre en question. Adopter une posture critique permet de prendre conscience des limites et des possibilités de la représentation. Dans son ouvrage *Presence and Resistance*:

²³ Traduction de Cynthia Kraus (Butler, 2006, p. 65) : « Bien entendu, il ne s'agit pas de refuser la politique de représentation – comme si c'était possible. [...] La tâche qui nous attend consiste à formuler, à l'intérieur de ce cadre établi, une critique des catégories de l'identité que les structures juridiques contemporaines produisent, naturalisent et stabilisent. »

Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance, Philip Auslander écrit (1995, p. 26) : « *we need to consider [...] the difference between making representation that reflect hegemonic ideology versus representing the hegemonic representations of that ideology* ».

Nous avons pour ainsi dire besoin de la représentation pour la critiquer. De manière similaire à Butler, Auslander invite à retourner la représentation contre elle-même afin de souligner l'idéologie qui la sous-tend, tapie derrière son apparente neutralité. Auslander écrit encore (*ibid.*, p. 31) : « *I do not believe that postmodernist critical art can, or need, escape representation, though it must always deconstruct its own representational means* ». Déconstruire la représentation, c'est l'utiliser comme truchement, non pas vers ce qu'elle représente habituellement, mais vers d'autres types d'images, non conventionnelles. Comme l'écrit Jacques Rancière dans *Le spectateur émancipé* (2008, p. 112) :

Le problème n'est pas d'opposer la réalité à ses apparences. Il est de construire d'autres réalités, d'autres formes de sens commun, c'est-à-dire d'autres dispositifs spatio-temporels, d'autres communautés des mots et des choses, des formes et des significations.

Les pratiques performatives portent cette « politique de *dépétrification* » évoquée par Daniel Castillo Durante (2004, p. 129). Ces pratiques n'annihilent pas les stéréotypes et les clichés, mais elles dynamisent et élargissent cependant leur signification. Elles nous conduisent à revoir nos conventions en mettant en place des images qui les déplacent, les ébranlent. Elles instaurent un trouble dans la représentation semblable à ce « trouble dans le genre » décrit par Judith Butler.

Pour Durante, l'art et la littérature ont le pouvoir d'altérer nos conventions et nos perceptions, notamment par rapport à l'altérité. Il écrit (2004, p. 15) :

C'est l'*altération* de l'altérité qu'il importe de mettre en rapport entre les multiples pratiques artistiques afin de comprendre les différentes logiques d'interpellation dont elles sont porteuses. Leur ouverture face au divers dévoile des registres de sommation sans lesquels l'autre demeure celé. C'est donc un travail de *décèlement* que les différentes paroles artistiques accomplissent [...].

Les conventions présentes dans les pratiques de création procèdent d'une tension entre ce qui cèle et décèle, pétrifie et *dépétrifie* les images et les perceptions. Jocelyne Lupien (2004, p. 17) souligne que « ces langages artistiques que sont la peinture, la sculpture, l'installation, les arts médiatiques, ainsi que ces nouvelles formes d'art dit relationnel proposent des formes de déverrouillage ». Pour Lupien (*ibid.*), ces déverrouillages « nous font mieux comprendre l'apparente incohérence du monde ». La représentation dans les pratiques de création s'incarne par des images qui ne participent pas de la répétition, mais qui s'inscrivent dans une logique de déplacement et d'ouverture du sens.

Selon Nelson Goodman, la création artistique déplace l'économie banale de la représentation. Il écrit (1990, p. 57-58) :

Une représentation ou une description convient, est efficace, pénétrante, elle éclaire ou intrigue, dans la mesure où l'artiste ou l'écrivain saisit des rapports nouveaux et significatifs, et imagine des moyens pour les rendre manifestes. Il arrive que le discours ou la dépeinture qui découpe des unités familières et les distribue en ensembles-types sous des étiquettes rebattues rende des services, en dépit de sa banalité. [...] Dans la représentation, l'artiste doit remettre en œuvre d'anciennes habitudes lorsqu'il veut faire apparaître des connexions et objets originaux. Que, pour un spectateur, une image fasse presque, mais pas tout à fait, référence au mobilier banal du monde quotidien ; qu'elle s'inscrive dans une espèce courante d'image et s'en écarte toutefois ; elle pourra mettre à jour des ressemblances et des différences négligées, susciter des associations inaccoutumées, et jusqu'à un certain point refaire notre monde.

Comment l'art et la littérature nous permettent-ils de revoir nos conventions et notre relation au monde ? Pour Goodman, cela s'opère par un traitement particulier de ces mêmes conventions, qui fondent notre rapport au réel. L'art et la littérature permettent de reconsidérer les choses, de dire « tiens, je n'avais jamais vu cela ainsi ». Mais, pour être reconsidérée, une chose doit d'abord être reconnaissable. Si Magritte, par exemple, n'avait pas peint quelque chose qui ressemble effectivement à une pipe, à l'image stéréotypée de cet objet, son « ceci n'est pas une pipe » ne fonctionnerait pas aussi bien. L'efficacité de cette œuvre réside dans sa façon de donner forme à l'image conventionnelle que nous entretenons d'une pipe, tout en soulignant qu'il ne s'agit pas d'une vraie pipe, mais de sa représentation picturale, à la fois fidèle et trompeuse, efficace et fictive.

La représentation en art et en littérature, où le caractère anodin des choses ne l'est jamais entièrement, oscillerait donc entre l'obéissance et la désobéissance aux conventions. On reconnaît le stéréotype, mais quelque chose ne va pas. Un doute s'installe, suite à cette reconnaissance troublée, semblable à cette énigme du cliché soulignée par Charles Grivel. Il y a comme une fissure dans le travail ordinaire de la convention, qui vise à créer instantanément une adéquation entre une forme et un contenu qui y est projeté. Face à la convention, on ne se pose généralement pas de question. Mais devant celles qu'utilisent les artistes et les écrivains, l'équation se trouve compliquée. Il est alors possible de relever le processus effacé de la convention qui, à l'instar du stéréotype, tend à gommer son principe même. Cette mise en doute, en mouvement, fonctionne en représentant les choses, comme l'écrit Goodman, « presque, mais pas tout à fait » selon les conventions habituelles.

Tel que le soutient Henri Quéré (Mathis, 1998, p. 101-112), « le cliché, à travers son image convenue et son côté familier, peut servir de base ou de tremplin pour introduire du nouveau ou pour conduire vers l'inconnu ». Une utilisation *disconvenante* des stéréotypes permet de mettre en jeu cette tension entre ces « unités familières » et ces « objets originaux » évoquée par Goodman. Elle appelle à une esthétique de réutilisation ou de réaménagement des clichés. Jean Molino écrit à ce sujet (*ibid.*, p. 56) :

Nous ne pouvons échapper totalement aux clichés et à la mode. Il est donc préférable, au lieu de poursuivre la chimère d'un langage pur et d'une connaissance assurée, de faire preuve d'une certaine allégresse dans l'usage du vieux et du neuf. Pour le vieux, le bon écrivain, comme la bonne maîtresse de maison, doit connaître l'art d'accommoder les restes ; c'est une autre leçon de la postmodernité, que nous donne en particulier l'architecture : il n'y a aucune honte à se servir du cliché, et pas seulement de façon ironique.

Contrairement à une attitude qui voudrait se défaire à tout prix du cliché, voire de la représentation, pour ne pas participer de la propension au préjugé du premier ou de l'immobilisme autoritaire de la seconde, Molino plaide en faveur d'un usage volontaire des stéréotypes, d'une pratique créative qui les utilise consciemment et de manière pour ainsi dire décomplexée. Cette approche invite à s'approprier les stéréotypes et à les réarticuler.

Négocier avec les clichés

Si nous ne pouvons échapper aux clichés, comme le souligne Jean Molino, ni à la représentation, comme le soulignaient Judith Butler et Philip Auslander, il demeure possible de négocier avec eux, de les détourner et de se les réapproprier. Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot écrivent à ce propos (1997, p. 118) :

Les fonctions constructives du stéréotype ne peuvent être perçues qu'à partir du moment où on renonce à le considérer de façon statique dans ses contenus et ses formes figées. Ce qui retient l'attention, c'est la façon dont un individu et un groupe se l'approprient et le font jouer dans une dynamique des relations à l'autre et à soi.

Selon Paul Chaat Smith, une tactique similaire s'impose par rapport à la représentation conventionnelle des Premières Nations. Il écrit (2009, p. 27) :

Dressing up, intellectually or literally, to someone else's idea of who we are insults that rich tradition of struggling and resistance, and turns our party into someone else's freak show, with us as the entertainment. Not even Seattle talked like Seattle. Black Elk was not so different from our own goofy, imperfect uncles and grandfathers. The only reason Nick and Sitting Bull weren't playing Nintendo on the ship to Europe with Buffalo Bill is because it wasn't invented yet. Only when we recognize that our own individual, crazy personal histories, like those of every other Indian person of this century, are a tumble of extraordinary contradictions, can we begin making sense of lives²⁴.

Non sans humour, Chaat Smith invite à une certaine forme de désobéissance critique par rapport aux stéréotypes de l'amérindianité. Il instaure un jeu entre le caractère générique et la dimension singulière de l'identité culturelle. Aux images figées, il privilégie la complexité dynamique de l'expérience intime, afin d'humaniser et d'actualiser la perception des Premières Nations. Son propos vise à mettre en relation l'histoire personnelle et culturelle.

²⁴ Traduction libre : « Porter, intellectuellement ou littéralement, l'idée que quelqu'un d'autre se fait de nous est une insulte à cette longue tradition de lutte et de résistance, transforme notre fête en un freak show appartenant à quelqu'un d'autre, où nous assurons nous-mêmes le divertissement. Même Seattle ne parlait pas comme Seattle. Black Elk n'était pas si différent de nos oncles et grands-pères imparfaits et un peu rustres. La seule raison pour laquelle Nick et Sitting Bull ne jouaient pas au Nintendo avec Buffalo Bill sur le navire pour l'Europe est que cela n'était pas encore inventé. Lorsque nous reconnaissons que nos propres histoires, personnelles et folles comme le sont celles de tous les Amérindiens de ce siècle, constituent un fouillis de contradictions extraordinaires, ces vies alors prendront sens. »

Olive Patricia Dickason écrit à ce sujet dans l'ouvrage collectif *Walking a Tightrope: Aboriginal People and their Representations* (Lischk et McNab, 2005, p. 117) :

Histories and identities, both national and personal, are closely entwined, not only with each other but also with the cultures from which they originate, and of which they are expressions. Both are not static but are rather flexible and dynamic and, in being so, accommodate and reflect the past as well as the present²⁵.

Ce ne sont pas uniquement les conventions qui composent les identités culturelles, mais aussi un ensemble de relations, qui s'inscrivent toujours au présent, entre des individus et des histoires. Il y a toutefois une tension, voire un conflit, entre l'apparente stabilité de l'enracinement historique et culturel et l'incessant mouvement de nos vies personnelles. Ainsi que le remarque David Le Breton dans *Signes d'identité* (2002, p. 16) : « Chaque acteur est aujourd'hui amené à une production de sa propre identité à travers un bricolage dont la mondialisation culturelle, c'est-à-dire la transformation en signes, en esthétique, de la culture des autres, multiplie les matériaux possibles. » Car nous ne sommes pas des « *ready-made subjects* », pour reprendre l'expression de Judith Butler (1990, p. 149). La perception conventionnelle de l'identité n'a cessé d'être ébranlée depuis le « je est un autre » de Rimbaud, « *transforming the modernist subject (the "I" of the Cartesian cogito ergo sum) into a dispersed, multiply identified postmodern subject both in theory and in practice* », comme l'écrit Amelia Jones dans *Body Art: Performing the Subject* (1998, p. 198).

Depuis vingt ans, la pensée critique (notamment féministe et postmoderniste) s'est employée à critiquer ce que Judith Butler (1990, p. 16) nomme « *the presumption that identities are self-identical, persisting through time as the same, unified and internally coherent* ». Comment concilier alors des représentations nécessairement conventionnelles avec une subjectivité qui ne peut se satisfaire de clichés pour s'exprimer et se définir ? L'identité culturelle témoigne de ce problème. Ce concept semble à la fois nous ramener à une époque

²⁵ Traduction libre : « Les histoires et les identités, à la fois nationales et personnelles, sont étroitement liées, non seulement entre elles mais aussi avec les cultures dont elles proviennent et dont elles sont l'expression. Tous deux ne sont pas statiques, mais plutôt souples et dynamiques et, par conséquent, peuvent accueillir et refléter aussi bien le passé que le présent. »

théorique révolue, peuplée de certitudes et d'homogénéité, et nous demander de penser autrement autant l'identité que la culture. Stuart Hall résume (2008, p. 312-313) :

Il y a au moins deux manières de penser l'« identité culturelle ». La première définit celle-ci en termes de culture partagée, c'est-à-dire comme une sorte de « véritable moi » collectif qui se dissimulerait dans plusieurs autres « moi » imposés, superficiels et artificiels, que partagent ceux qui ont une histoire et des ancêtres communs. [...] Il existe également, même si elle est liée à la première, une toute autre conception de l'identité culturelle. Cette conception reconnaît qu'il existe, en même temps que plusieurs points de similitude, de nombreux points critiques de *différence* profonde et significative qui constituent « ce que nous sommes réellement » ou plutôt – puisque l'histoire a eu lieu – « ce que nous sommes devenus ».

Hall nous invite à penser l'identité, la culture et l'identité culturelle en prenant en considération leurs dissemblances et leurs incohérences. Pour lui, l'identité et la culture sont des concepts « sous rature », à partir desquels « nous sommes toutefois obligés de continuer à penser [...] mais sous une forme détotalisée et déconstruite (*ibid.*, p. 268) ».

Pour être représentée, l'identité n'a d'autre choix que de négocier avec ses clichés et ses contradictions, de revendiquer et de renouveler sa différence. Mais à quel point peut-on élargir la définition de l'identité culturelle, notamment celle des Premières Nations ? Robert Berkhofer pose la question à la fin de son ouvrage *The White Man's Indian* (1979, p. 197) :

To what extent can new meaning be infused into the old term to cancel old prejudices and invent a new evaluative image? At the moment, Native American leaders and scholars as well as liberal Whites are directing their efforts to this transformation²⁶.

Les images de l'amérindianité sont sans cesse à renouveler. Pour Paul Chaat Smith, les artistes montrent la voie à suivre afin de prendre conscience des conventions reliées à l'amérindianité et négocier autrement avec elles. Il écrit (2009, p. 27) : « *Artists can help lead us out, by refusing to play the assigned role and demanding an honesty in their own work and*

²⁶ Traduction libre : « Dans quelle mesure une nouvelle signification peut-elle remplir un vieux terme pour annuler d'anciens préjugés et inventer une nouvelle image, plus juste ? À l'heure actuelle, des leaders et des penseurs amérindiens aussi bien que des Blancs ouverts d'esprit dirigent leurs efforts vers cette transformation. »

*that of others that truly honors the outrageous story of our continued existence*²⁷. » Leurs pratiques critiques et créatives mettent ainsi en place des *déverrouillages*, pour reprendre le terme de Jocelyne Lupien, des détournements et des disconvenances.

Suivant le propos de Chaat Smith, il importe de prendre en considération la complexité des phénomènes culturels et des processus identitaires, pour réconcilier la représentation et la réalité des Premières Nations, pour en quelque sorte *réamérindianiser* l'amérindianité. L'expression peut sembler tautologique, mais l'écart entre le réel et sa représentation, entre la réalité et ce qu'on y a projeté, dans le cas des cultures amérindiennes, est souvent immense. Il peut néanmoins être réduit, ou encore souligné, par des pratiques artistiques, littéraires ou performatives qui tiennent compte de la dimension subjective et singulière de l'amérindianité. Cette dernière devient alors non pas l'ensemble des images convenues reliées aux Premières Nations, mais plutôt une dynamique identitaire et culturelle qui s'incarne de manière personnelle. Il n'y a pas une figure de l'Indien, ni quelques images de l'Indien, mais un très grand nombre de sujets qui, à chaque fois, avec leurs propres histoires, leurs propres idées, leurs propres contradictions et leurs propres démarches de création, font et refont l'amérindianité. En exprimant leur relation, elle aussi dynamique et complexe, à ces cultures, ces sujets réinventent ce que sont les Premières Nations.

Ruser avec l'identité

L'identité culturelle peut se moquer de ses conceptions conventionnelles. Le personnage de Bugs Bunny illustre cette ruse identitaire, où la représentation plaisante avec elle-même. Constamment pris en chasse, le célèbre lapin ne cesse de changer d'apparence, non seulement pour échapper à ses prédateurs, mais aussi pour les ridiculiser, voire les rendre fous. Celui qui veut prendre est pris à son propre jeu ; voilà le tour de passe-passe répété avec une inaltérable efficacité par ce personnage de cartoon, créé à la fin des années trente. Sa tactique s'avère fort simple : elle table sur la différence entre l'identité et l'identification ou, plus spécifique-

²⁷ Traduction libre : « Les artistes peuvent nous aider à nous débloquer, en refusant de jouer le rôle assigné et en exigeant, dans leur travail et dans celui des autres, une honnêteté qui honorera véritablement la scandaleuse histoire de notre existence qui se poursuit. »

ment, sur la différence entre l'identité-lapin et l'identification-à-un-lapin. Bugs Bunny sait comment ne plus avoir l'air d'un lapin. Aussitôt qu'il est identifié (et traqué) en tant qu'animal, il s'invente un autre rôle, sabotant ainsi le principe d'identification. Sa ruse consiste à échapper au stéréotype en revêtant d'autres stéréotypes. L'humour du dessin animé fait en sorte que cela fonctionne à chaque fois.

Bugs Bunny, en se déguisant, nous rappelle que la représentation participe avant tout d'un leurre. Les apparences, dit-on, sont trompeuses, et les conventions le sont également. Il suffit au lapin d'une perruque ou d'une moustache pour bernier celui qui le rencontre. Dans un article intitulé « *Gendered Evasion: Bugs Bunny in Drag* », Kevin S. Sandler constate (1998, p. 170) : « *The extradiegetic inadequacy of Bugs' disguise allows the exterior audience to recognize and realize that those signs previously signifying gender and sexuality are now false and illusionary*²⁸. » L'efficacité humoristique du personnage popularisé par Warner Brothers joue ainsi sur la convention et la connivence. Le spectateur est conscient que le lapin, même s'il est déguisé, est toujours un lapin ; il sait que Bugs Bunny costumé en Adolf Hitler n'est pas le « véritable » Adolf Hitler. Mais celui qui veut piéger le lapin tombe dans le panneau, pour ainsi dire, de la représentation stéréotypée. Savoir manier les clichés permet à Bugs Bunny d'être à l'abri du danger. Car un lapin qui coïncide avec l'image que l'on se fait d'un lapin est une proie, un potentiel repas. Plus la visibilité et la stabilité de la représentation sont élevées, plus elle sera aisée à identifier, et la cible, facile à atteindre. Mais un lapin qui adopte les traits d'un colonel ou d'une jolie jeune femme désamorcera cette convention pour en établir une autre (d'autorité pour le colonel ou de séduction pour la femme). La crainte de confondre une pièce de viande avec quelqu'un à qui l'on doit révérence paralyse (et ridiculise) ceux qui souhaitent s'en prendre au malicieux lapin.

Qu'il s'agisse d'un chasseur, d'un pirate ou d'un martien, le pauvre personnage qui tente d'attraper Bugs Bunny doit continuellement réajuster ses conventions, rétablir un processus d'identification qui se déconstruit aussitôt. L'illusion d'identification laissant place à une

²⁸ Traduction libre : « L'insuffisance extradiegetique des déguisements de Bugs Bunny permet au téléspectateur de le reconnaître et de se rendre compte que ces signes signifiant auparavant le genre et la sexualité sont maintenant faux et illusoire. »

autre illusion, puis une autre, le prédateur, constamment berné, n'aura jamais la bonne interprétation. Aussitôt stabilisés, ses repères s'écroulent de nouveau. Il sera encore et encore trompé, jusqu'à perdre patience, voire la raison, ce qui, dans le contexte du cartoon, crée un effet comique. Devant des codes changeant à tout instant, obligeant à refaire sans cesse les opérations mentales qui permettent de transiger dans le monde des signes, tout sujet, à l'instar de Yosemite Sam ou d'Elmer Fudd, deviendrait tout bonnement fou. En changeant de costumes et en mélangeant les codes, Bugs Bunny brouille les repères de l'entendement tout en rappelant que les images identitaires participent de conventions arbitraires et d'illusions. À partir de clichés, le sympathique (ou détestable) lapin nous apprend à distinguer l'identité et l'identification, l'identité et sa représentation.

Bugs Bunny, ainsi que quelques autres personnages de dessins animés, partagent plusieurs similitudes avec la figure du *trickster*, dont ils constituent à leur façon de nouvelles incarnations, issues non pas du folklore, mais de la culture populaire. Johanne Villeneuve souligne dans *Le sens de l'intrigue* (2004, p. 237) :

Pourtant inscrit dans la continuité du burlesque, le comique d'animation renoue avec le *trickster* archaïque. Le *toon* américain emprunte à cette figure emblématique des traditions amérindiennes, aux forces chtoniques du « héros civilisateur », créateur de désordre instituant pourtant l'ordre et le mythe.

Dans un des premiers ouvrages consacrés à cette figure, *The Trickster: A Study in American Indian Mythology*, d'abord paru en 1956, Paul Radin remarque cette faculté paradoxale du *trickster* d'être à la fois un « créateur de désordre » et un destructeur d'ordre. Radin écrit (1972, p. xxiii) : « *Trickster is at one and the same time creator and destroyer, giver and negator, he who dupes others and who is always duped himself. [...] He knows neither good nor evil yet he is responsible for both.* »

On associe souvent ce personnage mythologique aux Premières Nations des Amériques, mais on le retrouve dans de nombreuses cultures à travers le monde, comme l'indique Radin dans la préface à son ouvrage (*ibid.*) et comme l'illustre également le livre *Trickster Tales* :

Forty Folk Stories from Around the World de Josepha Sherman (1996)²⁹. Une de principales caractéristiques de cette figure, à laquelle s'est notamment intéressé Claude Lévi-Strauss (ce dernier, ainsi que certains anthropologues francophones, comme Rémi Savard, employaient le terme de « décepteur » pour le nommer), réside dans le fait qu'il échappe constamment à la définition. Jean-Philippe Uzel écrit à ce propos (2009, en ligne) :

Le propre du *trickster* est en effet de ne jamais être là où l'on croit, de décevoir systématiquement les attentes que l'on peut avoir à son égard. C'est d'ailleurs pour cette raison que, parmi tous les noms dont on l'a affublé, le « décepteur » est l'un de ceux qui reviennent le plus souvent. La faculté d'esquive du *trickster* tient, entre autres, à son formidable pouvoir de transformation : il passe sans effort de la forme humaine à la forme animale [...], du genre masculin au genre féminin, et vice-versa.

Bien plus qu'un simple joueur de tour, qu'un clown ou un joker, le *trickster* est en quelque sorte (mais pas toujours) un Créateur. Celui-ci emprunte la plupart du temps les traits d'un animal : coyote, carcajou, corbeau, lièvre, porc-épic, araignée, etc. Ni ceci ni cela, mais à la fois ceci et cela, ce personnage possède souvent la capacité de se transformer et de transformer le monde.

« On comprend dès lors pourquoi les artistes autochtones nord américains se sont reconnus dans cette figure mythique dont le caractère insaisissable permet à la fois de résister à l'acculturation et d'échapper au réductionnisme identitaire », souligne encore Uzel (*ibid.*). Allan J. Ryan a consacré un important essai à la présence du *trickster* dans l'art amérindien contemporain, intitulé *The Trickster Shift: Humour and Irony in Contemporary Native Art* (1999). À travers de nombreuses analyses d'œuvres, Ryan démontre que le *trickster* ne constitue pas une figure statique et que chaque génération la réinterprète à sa façon. Le *trickster* possède en effet une capacité d'adaptation phénoménale. Contrairement à plusieurs figures divines, qui sont représentées à peu près de la même manière depuis des siècles et des siècles, le *trickster* adopte de nouveaux visages, inépuisablement réactualisés. Mais on le reconnaît à chaque fois, comme le spectateur devine Bugs Bunny sous ses costumes. Dans le cas du

²⁹ On trouve dans ce livre des contes et légendes mettant en vedette des personnages associés à la figure du *trickster* qui proviennent des cinq continents et de régions aussi culturellement différentes que le Cameroun, l'Irlande, le Japon, l'Iraq, la Jamaïque et l'Alaska.

trickster toutefois, il ne s'agit pas de rôles qui seraient personnifiés ou d'un jeu sur l'identification ; c'est l'identité même du trickster qui s'incarne de manière multiple, mobile et mouvante. Le travail de l'artiste Harry Fonseca (1946-2006) illustre bien la malléabilité du trickster. Dans une toile intitulée *When Coyote Leaves the Reservation (A Portrait of the Artist as a Young Coyote)*, datant de 1980, le trickster est représenté sous les traits d'un homme avec une tête et une longue queue de coyote, portant une veste de cuir traversée de fermetures-éclair, des jeans et une boucle d'oreille. Il s'agit d'un trickster résolument urbain, moderne, à la mode.

Les visages du trickster

Les littératures amérindiennes regorgent d'adaptations et de réactualisations de la figure du trickster. Par exemple, André Dudemaine, président-fondateur du festival montréalais Présence autochtone, a publié quelques contes où Tshakapesh (le nom innu du trickster) évolue dans le monde moderne et se retrouve notamment au Café Saint-Jacques³⁰. Dans le chapitre qu'elle consacre à cette question dans son essai sur la littérature amérindienne anglophone, Bernadette Rigal-Cellard écrit à propos du trickster (2004, p. 321) :

Il s'ingénie à renverser l'ordre établi pour permettre une nouvelle perception de la vie. Alors qu'il n'apparaît pas dans les romans indiens antérieurs à *House Made of Dawn* [de Scott Momaday, prix Pulitzer en 1969], il retrouve l'importance qu'il a dans la tradition orale en surgissant dans presque tous les ouvrages contemporains. En sus de ses activités traditionnelles, il y joue une fonction post-coloniale de subversion sociale et politique.

Cette fonction contemporaine du trickster est habilement représentée dans *A Coyote Columbus Story*, un récit de Thomas King illustré par Kent Monkman, d'abord publié en 1992.

Prenant ici les traits d'un coyote, ou plutôt d'une coyote, puisque le personnage est féminisé, à la fois dans la narration et dans les images de ce récit jeunesse, la trickster est présentée comme la créatrice de toute chose (des arcs-en-ciel au vernis à ongles), mais n'a qu'une seule idée en tête : jouer au baseball. Lasse de jouer toute seule, elle fait apparaître différents animaux, mais ceux-ci, malheureusement pour elle, préfèrent faire autre chose.

³⁰ Voir *Littérature amérindienne au Québec : Écrits de langue française* (Gatti, 2004, p. 53-58).

Coyote crée alors les êtres humains, mais ceux-ci, irrités par le fait qu'elle change constamment les règles du jeu à son avantage, vont à leur tour vaquer à d'autres occupations. Afin de trouver de nouveaux partenaires pour une partie, ce sera, presque par inadvertance, Christophe Colomb et ses trois bateaux qu'elle fera apparaître. Les conquistadors ne veulent pas jouer au baseball mais plutôt capturer des Indiens pour les vendre. La trickster trouve cette idée si drôle que, tordue de rire, elle ne pose aucune action pour empêcher le désastre. À la toute fin du récit, lorsqu'elle fera apparaître, toujours pour la même raison, Jacques Cartier et son équipage, la première chose qu'elle leur demande est : « Voulez-vous faire une partie ? »

À travers cette relecture subversive et humoristique de l'histoire, qui ridiculise ses « héros » européens et qui renverse le récit conventionnel de la « découverte » du Nouveau Monde, Thomas King offre un point de vue ironique quant à l'arrivée des Européens en Amérique. Cette fable nous dit que, n'eût été de l'insistante envie de la Coyote de jouer au baseball, la « découverte » du Nouveau Monde n'aurait sans doute pas eu lieu... Réinventant la causalité historique de l'Amérique, Thomas King montre l'ampleur des pouvoirs créateurs du trickster (qui fait apparaître le monde, les animaux, les êtres humains), sa personnalité de joueur, à la fois dupeur et dupé, mais aussi son caractère amoral. Poser un jugement appartient non pas au trickster, mais à ceux et celles à qui l'on raconte une histoire mettant en vedette ce personnage.

Le trickster peut, selon les cultures, les récits et les œuvres, adopter différents traits de personnalité ou de comportement. Deanna Reder et Linda M. Morra, qui ont dirigé l'ouvrage *Troubling Trickster: Revisioning Critical Conversations*, soulignent d'ailleurs que, trop souvent, cette figure est perçue et étudiée de manière générique, sans tenir compte de sa provenance et de sa spécificité culturelle. Il n'y a pas, en effet, un seul et même trickster. Ce personnage possède des attributs différents, parfois divergents. Il s'inscrit dans un contexte culturel qu'on aurait tort, affirment Reder et Morra (2010, p. vii-viii), de ne pas prendre en considération. Par exemple, l'étude pionnière de Paul Radin a pour objet le trickster tel qu'on le retrouve dans la nation winnebago, et non le « décepteur » en général. Puisqu'il constitue une figure malléable et versatile, on a tendance à utiliser le trickster, à l'instar de l'image de l'Indien, comme une métaphore. Pour Kristina Fagan (Reder et Morra, 2010, p. 6), « [s]uch

depictions of the trickster are popular largely because they serve a certain critical fashion, one that emphasizes the constructedness and unknowability of the world. The trickster is read as a metaphor of postmodernism, challenging stable categories and forms³¹. »

Le trickster possède cette fascinante capacité d'avoir plus d'un visage et d'être toujours à la mode. Mais ses différentes incarnations tendent à se confondre et prêtent parfois à confusion. Qu'il soit postmoderne avant la lettre ou qu'il s'inscrive dans des contextes culturels aussi précis que divers, le trickster nous explique le monde tout en illustrant son caractère inexplicable. Dans leurs pratiques, les créateurs amérindiens contemporains évoquent ou utilisent fréquemment cette figure. Ils le font parfois en lien avec leur propre appartenance culturelle, utilisant l'incarnation du trickster propre à leur nation, parfois de manière plus libre, empruntant des images et des références à d'autres cultures, et parfois en créant leurs propres représentations du trickster. Certains créateurs se revendiquent également eux-mêmes du trickster. Ces artistes et écrivains n'en sont pas une (ré)incarnation, mais, de manière avouée ou implicite, lui empruntent certaines attitudes – ou ce que Michel de Certeau (1990) nomme des « arts de faire » – comme la ruse, l'humour, ou encore l'idiotie feinte.

L'amoralité du trickster permet de véhiculer différents messages. Dans l'histoire de Thomas King, il illustre le fait que l'être humain est un animal têtue, qui souhaite parfois avec un peu trop d'ardeur parvenir à ses fins, ce qui peut avoir des conséquences fâcheuses. Dans un autre récit, le trickster pourra symboliser au contraire le manque de volonté. Incarnation de l'imperfection et des contractions inhérentes à toute chose, ce personnage est à la fois puissant et fragile, créateur et gaffeur. Dans le conte de Thomas King, son pouvoir performatif est immense : il lui suffit de chanter et de danser pour créer une espèce. Mais, loin d'être infallible, il ne cesse, en créant, de rater.

³¹ Traduction libre : « De telles descriptions du trickster sont populaires surtout parce qu'elles servent une certaine mode de la critique, qui met l'accent sur le caractère construit et inconnu du monde. Le trickster est lu comme une métaphore du postmodernisme, défiant les catégories et les formes stables. »

Performatif, ratage et ironie

Commentant le concept de performatif tel que développé par le philosophe du langage John Austin, Shoshana Felman, dans *Le scandale du corps parlant* (1980, p. 111), souligne « la dimension de ratage » qui accompagne cette notion, mais qui, remarque-t-elle, a été écartée dans la plupart de ses commentaires, dont celui de Benveniste. Judith Butler (2004, p. 43) affirme pour sa part qu'« on peut lire le court traité d'Austin, *Quand dire, c'est faire* [*How to Do Things with Words*], comme un catalogue amusant de performatifs ratés ». Le performatif peut effectivement ne pas fonctionner, ne pas réussir. S'il est un acte, il peut aussi être ce que Freud décrit dans la première partie de son *Introduction à la psychanalyse* comme un acte manqué. Les catégories « énonciation performative réussie » et « énonciation performative ratée », établies par Austin, ne sont ainsi ni étanches ni exclusives.

Felman (1980, p. 106) rappelle qu'« Austin parlait non d'énoncé, mais d'énonciation performative [*performative utterance*] ». Après avoir donné les exemples du mariage, du baptême, du legs et du pari, Austin écrit en effet (1962, p. 6) : « *What are we to call a sentence or an utterance of this type? I propose to call it a performative sentence or a performative utterance, or, for short, "a performative"*³². » L'auteur de *How to Do Things with Words* précise que l'énonciation performative, c'est-à-dire qui accomplit ce qu'elle énonce, nécessite des « circonstances appropriées », qui sont liées au contexte et au référent de l'acte d'énoncer. Par exemple (*ibid.*, p. 43) : « pour me marier (chrétiennement), il est essentiel que je ne sois pas déjà marié avec une femme vivante, saine d'esprit et non divorcée ». Ainsi, la performativité ne dépend pas tant des mots prononcés que des conditions dans lesquelles s'inscrit l'énoncé. Ce contexte fait également en sorte que l'énonciation performative ne suffit pas elle-même à sa propre réussite. Aussi bien dans le cas particulier du mariage que de manière générale, les possibilités de ratage du performatif sont nombreuses.

Dans sa « Deuxième conférence », Austin détaille ces potentiels échecs (*infelicities*) ou insuccès (*misfires*), que Felman propose de traduire plutôt par « ratages » (1980, p. 114). Le

³² Traduction de Gilles Lane (Austin, 1970, p. 41) : « Quel nom donner à une phrase ou une énonciation de ce type ? Je propose de l'appeler une *phrase performative* ou une énonciation performative ou – par souci de brièveté – un "performatif". »

performatif peut en effet réussir, échouer, mais il peut aussi réussir en échouant ou échouer en réussissant. C'est en quelque sorte ce qu'illustre le trickster féminin du récit *A Coyote Columbus Story*. Incarnant la faillibilité constitutive du performatif, elle réussit à créer des êtres humains qui pourraient potentiellement faire une partie de baseball avec elle, mais elle échoue puisque ceux-ci, en plus de ne pas jouer, commettront un acte ignoble (capturer des individus pour les vendre). Le ratage ne réside pas au niveau de l'énonciation performative comme telle ; à chaque fois qu'elle danse et chante, le personnage de King et Monkman fait apparaître quelque chose : des tortues, des castors, des êtres humains, l'équipage de Christophe Colomb, puis celui de Jacques Cartier. Ce qu'elle énonce se réalise, prend forme dans la réalité, mais elle manque son coup, pourrait-on dire, puisque ce qui s'accomplit déroge de sa volonté.

Le performatif « excède le langage et modifie le réel », comme l'écrit Shoshana Felman (1980, p. 108). Par le langage, il accomplit quelque chose sur son référent. Il performe dans le réel et sur le réel. Dans la mesure où il affecte et modifie quelque chose, le performatif réussit. Les conséquences de cette modification peuvent toutefois constituer des ratages, en tout ou en partie. Non sans ironie, la figure du trickster nous rappelle que le performatif est en quelque sorte une bouteille lancée à la mer. Son intention peut ne pas donner le résultat escompté. Umberto Eco, dans *Les limites de l'interprétation* (1992), affirme essentiellement la même chose à propos de l'intention de l'auteur (*intentio auctoris*) que le lecteur peut, pour ainsi dire, rater. La ruse du trickster lui permet cependant de feinter une intention afin d'obtenir, en bout de ligne, ce qu'il veut.

Dans le langage courant, les mots « performatif » et « performance » sont généralement employés en termes de réussite et d'excellence. Leur acception usuelle les oppose à l'échec et à l'insuccès. Employé comme adjectif, *performatif* sous-entend non seulement ce qui agit, mais ce qui fonctionne, voire ce qui fonctionne parfaitement. La performance (d'un comédien, d'un musicien ou d'un athlète) désignerait pour sa part une exécution (d'un texte, d'une partition, d'une figure) qui frôle la perfection. On parle aussi de la performance d'un produit (une huile à moteur par exemple) ou d'une stratégie, d'une façon de faire ou de gérer quelque chose. Serait ainsi performatif ce qui réussit le plus parfaitement possible. Cette signification

évacue l'aspect « glissant » de la théorie d'Austin, qui « prend acte du potentiel subversif, et autosubversif, du performatif », comme le note encore Felman (1980, p. 88). Pour Austin, le performatif produit certes un effet, mais celui-ci n'est pas nécessairement de l'ordre de la réussite. Par ailleurs, mis à part quelques exemples précis (mariage, pari, legs, promesse), l'effet produit par le performatif s'avère difficilement quantifiable.

Élaborant sa théorie, le philosophe du langage reconnaît qu'elle n'est pas, à l'instar du performatif lui-même, nécessairement garante de succès. Shoshana Felman (*ibid.*, p. 89) cite à ce sujet un passage où, avec une pointe d'ironie, Austin écrit entre parenthèses (1962, p. 61) : « *I must explain again that we are floundering here. To feel the firm ground of prejudice slipping away is exhilarating, but brings its revenges*³³. » Flirtant avec l'insuccès, le performatif peut s'embourber, et même se saborder. Affecter le réel est un jeu risqué. Le trickster, ce magicien gaffeur, le sait assurément. Et il l'illustre avec ironie. Selon Allan J. Ryan, l'ironie est une des plus importantes caractéristiques de cette figure mythologique complexe. Dans *The Trickster Shift*, il reproche d'ailleurs à Paul Radin de ne pas avoir soulevé cet aspect avec plus d'insistance. On pourrait toutefois avancer l'hypothèse, suivant le propos de Bernadette Rigal-Cellard cité plus tôt, que l'ironie est un ajout somme toute récent à l'arsenal identitaire du trickster.

À tout le moins dans sa forme contemporaine, le trickster, plus qu'une figure ironique, serait l'incarnation même de l'ironie. Ryan (1999, p. 8) cite à ce sujet Lawrence Sullivan :

In Trickster chaos and order, sacred and profane, farce and meaning, silence and song, food and waste, word and event, pretended ignorance and pretended cunning, stone-life and flesh life, male and female, play and reality, compose not only an ironic symbol but a symbol of irony. Trickster's character and exploits embody the process of ironic imagination³⁴.

³³ Traduction de Gilles Lane (Austin, 1970, p. 85) : « Oui, je sais, nous nous embourbons à nouveau. Si sentir glisser sous ses pieds le ferme terrain des préjugés est exaltant, il faut bien s'attendre à quelque revanche... »

³⁴ La citation est tirée de son article « Multiple Levels of Religious Meaning in Culture: A New Look at Winnebago Sacred Texts », *Canadian Journal of Native Studies*, vol. 2, no. 2, 1982, p. 238-239. Traduction libre : « Le chaos et l'ordre, le sacré et le profane, la farce et le sens, le silence et la chanson, la nourriture et le déchet, le mot et l'événement, la prétendue ignorance et la prétendue astuce, le masculin et le féminin, le jeu et la réalité du trickster composent non seulement une figure ironique

Le trickster est l'exact contraire d'une vision conservatrice, cartésienne ou essentialiste de l'identité. Ryan écrit (*ibid.*, p. 5) : « *that Trickster identity is inextricably bound up in behavior and defined by performance* ». Il se situe du côté de l'agentivité et de la performativité identitaire mise de l'avant notamment par Judith Butler. Il y a en effet chez le trickster quelque chose de plutôt *queer* : il/elle peut être masculin(e), féminin(e), indistinct(e). Tout comme le chaman inuit pour Bernard Saladin d'Anglure (2006), le trickster peut n'avoir aucun sexe, changer de sexe, avoir les deux à la fois, voire un troisième sexe. Ainsi, le trickster est également, plus qu'une figure changeante, la figure même du changement.

Identité et performativité

Le performatif opère un changement. Dans les situations discursives mentionnées à titre d'exemples par Austin, une modification concrète du réel a lieu : deux personnes sont mariées, un pari est engagé, une chose a été promise ou léguée. Dans *Performance Theory*, Richard Schechner utilise le néologisme « *transformance* » pour nommer le pouvoir transformateur du performatif, qu'on retrouve à la fois dans l'énonciation performative, l'art, le théâtre et le rituel. Schechner écrit (2003, p. 127) : « *As in all rites of passage something had happened during the performance. The performance both symbolized and actualized the change in status.* » Non seulement la performance change-t-elle le cours des choses, mais elle incarne et montre, à l'instar de la figure du trickster, le changement en tant que processus.

Qu'elle prenne place dans un contexte artistique ou rituel, l'action performative réalise une transformation, ou ce que Schechner nomme une *transformance*. Plutôt que d'en donner une définition explicite, le théoricien de la performance place son néologisme au centre d'un schéma fort simple : « *ACTUALITY 1 → TRANSFORMANCE → ACTUALITY 2* » (2003, p. 127). Cette formule de la performativité, ou plutôt de la *transformativité*, montre de manière claire l'effet de la performance sur le réel. La transformance vient nommer ce que le performatif transforme, ce qui a été modifié par la performance. Tout comme le trickster, le performatif

mais une figure de l'ironie. La personnalité et les exploits du trickster personnifient le processus de l'imagination ironique. »

agit sur le monde, qui n'est plus exactement le même après la réalisation de la performance. Il y a deux personnes (actualité 1), un prêtre prononce une formule (transformance), il y a alors deux personnes mariées (actualité 2), pourrait-on dire pour illustrer le schéma de Schechner à l'aide d'un exemple d'Austin. Dans le récit de Thomas King, il y a le monde tel qu'il était, le trickster exécute une danse en chantant, puis il y a l'Amérique telle qu'on la connaît, avec ses castors et ses hommes blancs venus de loin.

Dans un nombre incalculable de récits, le trickster explique ce qui est arrivé pour que le monde soit tel qu'il est. Par exemple, pourquoi le castor a une queue plate, ou encore pourquoi le printemps succède à l'hiver. Il illustre le fait que les choses n'ont pas toujours été telles qu'elles le sont, mais également qu'elles sont appelées à changer à nouveau. Le monde bouge, nous dit-il en somme, souvent avec ironie. Avant l'*actualité 2*, il y avait une *actualité 1*. Et après, il y aura possiblement une *actualité 3*. Modifiant le réel, la performance nous oblige à percevoir le monde autrement. La transformance opérée par le performatif agit ainsi au niveau de nos conventions et de nos représentations.

Dans les pratiques de création performatives, les conventions sont déstabilisées. Contrairement au sport du plongeon, par exemple, où le degré de performance augmente selon la proximité de l'exécution avec la norme idéale de telle ou telle figure, la performativité d'une œuvre de création semble se renforcer avec sa capacité, non pas à répondre aux normes, mais à les pulvériser. La performance questionne également la conception de l'art. À la manière du ready-made, une action, dans un contexte précis, devient une œuvre. Un urinoir ou des déjections humaines ne relèvent généralement pas du champ de l'art, mais ils le font pour la *Fontaine* de Marcel Duchamp (1917) et pour la *Merda d'Artista* de Piero Manzoni (1961). De même, découper une robe ou tirer à la carabine ne sont pas des gestes à priori artistiques, mais ils revêtent cette caractéristique dans *Cut Piece* (1965) de Yoko Ono et *Shoot* (1971) de Chris Burden. Les œuvres performatives produisent un effet sur ceux qui en font l'expérience. Mettant en relation la convention de ce qu'est un urinoir avec la convention de ce qu'est une œuvre d'art, la *Fontaine* de Duchamp les ébranle toutes deux.

Pour Peggy Phelan, l'intention du performatif réside justement dans cette volonté de transformation des choses et des perceptions que nous en avons. Dans l'introduction à *The Ends of Performance*, Phelan écrit (1998, p. 11) : « *This transformative becoming is the almost always elegiac function of performance theory and writing, if not performance itself.* » Pour Phelan, ce désir a quelque chose de nostalgique, d'élégiaque, puisque le performatif a toujours déjà eu lieu. La performance advient dans un présent impossible, insaisissable. Schechner conjugue lui aussi au passé : « *something had happened during the performance* ». Autrement dit, le performatif n'arrive pas, il est arrivé. Nous sommes invariablement après la performance, dans cette *actualité 2*, à ressentir l'effet du performatif. Nous ne pouvons que tenter de figurer ce que pouvait être le monde avant qu'il soit tel qu'il est. Cette projection participe effectivement d'un état mélancolique, qui rêve au temps où les choses n'avaient pas cessé de devenir, n'étaient pas encore devenues. Le trickster évolue souvent dans ce temps fantasmatique de l'indécidabilité, où rien n'était fixe ni stable, et où tout pouvait arriver.

Ce devenir transformatif, pour Judith Butler, participe plutôt d'une volonté politique. Il fonde l'agentivité du sujet. Le sujet du « *gender trouble* » ne souhaite pas retourner avant la fixation de catégories identitaires stables, mais plutôt s'en affranchir. Il désire déstabiliser, assouplir, redéfinir ces catégories. Pour Butler, ce que Schechner nomme la transformance ne se réduit pas à expliquer le changement d'une *actualité 1* en une *actualité 2*. Le devenir transformatif qu'évoque Phelan est plutôt continu, appelant sans relâche de nouvelles définitions et de nouvelles représentations du monde. Selon Butler (1990, p. 33), « *woman itself is a term in process, a becoming, a construction that cannot rightfully be said to originate or to end* ». L'identité sexuelle, mais aussi culturelle, participent d'une construction qui ne cesse de se construire. Un sujet performatif est un sujet qui se transforme, comme l'illustre avec humour Bugs Bunny. L'idée d'une « identité trickster », avancée par Allan J. Ryan, souligne le fait que l'identité se trouve en constant devenir, en constante performance.

Performer l'amérindianité

Dans le travail des performeurs, écrivains et artistes qui sera discuté dans les prochains chapitres, il importe de performer l'identité et l'amérindianité, de les remettre en mouvement

et d'en déstabiliser les conventions. L'identité y est perçue et utilisée comme un espace à redéfinir, alors que les représentations conventionnelles des Premières Nations y forment un matériau à détourner et à transgresser. Dans le chapitre de son essai *Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America* où elle aborde l'art amérindien contemporain, Lucy Lippard écrit (1990, p. 199) :

Irony, humor, and subversion are the most common guises and disguises of those artists [...]. They hold mirrors up to the dominant culture, slyly infiltrating mainstream art with alternative experiences – inverse, reverse, perverse. These strategies are forms of tricksterism [...]³⁵.

Reprenant l'attitude performative du trickster, les créateurs réunis dans le cadre de cette thèse illustrent le fait qu'avoir une identité et une culture ne correspond pas à être un cliché vivant, piégé dans une image ou un rôle. En les utilisant, ces pratiques problématisent l'amérindianité et sa représentation.

La performance permet de percevoir les phénomènes identitaires de manière dynamique, complexe et intersubjective. Richard Schechner introduit ainsi son ouvrage *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance* par ces mots (1993, p. 1) :

The best way to... understand, enliven, investigate, get in touch with, outwit, contend with, defend oneself against, love... others, other cultures, the elusive and intime "I-thou", the other in oneself, the other opposed to oneself, the feared, hated, envied, different other... is to perform and to study performances and performative behaviors in all their various genres, contexts, expressions, and historical processes³⁶.

Espace de lutte et de réflexion, la performance se rapproche de l'intervention. Elle va à la fois vers son public et contre certaines idées reçues. Elle crée un effet chez ceux à qui elle

³⁵ Traduction libre : « L'ironie, l'humour et la subversion sont les apparences et les déguisements les plus courant de ces artistes [...]. Ils tendent des miroirs à la culture dominante, s'infiltrant sournoisement dans le milieu de l'art conventionnel avec des expériences alternatives – inversées, renversées, perverses. Ces stratégies sont des formes de *tricksterisme*. »

³⁶ Traduction libre : « La meilleure façon de... comprendre, animer, enquêter, entrer en contact, déjouer, composer avec, se défendre, aimer... les autres, les autres cultures, l'insaisissable et intime "toi et moi", l'autre en soi, l'autre opposé à soi, l'autre craint, haï, envié, différent... est de réaliser et d'étudier des performances et des comportements performatifs dans tous leurs différents genres, contextes, expressions et processus historiques. »

s'adresse. Les pratiques performatives malmènent les conventions à l'intérieur de la sphère politique, mais aussi dans l'esprit de ceux qui en font l'expérience.

Utilisant la performance comme mode d'expression et d'engagement, les performeurs de l'amérindianité sont des tricksters de l'identité, des *détourneurs* de représentations. Les œuvres dont il sera question dans les prochaines pages s'inscrivent de manière critique et créative à l'intérieur du répertoire des signes évoquant les cultures amérindiennes. L'amérindianité ne s'y expose jamais sans son propre questionnement. Elle devient alors la somme fantastique, et pas nécessairement cohérente, de discours et de pratiques qui nous invitent à considérer autrement ce qui est relatif aux Premières Nations. Souvent avec humour et une certaine forme de provocation, leurs œuvres incarnent la possibilité de représenter les Premières Nations de façon inédite, personnelle et performative. Elles démontrent que la représentation des cultures amérindiennes est unique, non pas au sens où il n'y en aurait qu'une, sans cesse ressassée, mais au sens où elle est, à chaque fois, singulière.

CHAPITRE 2

LES DÉTOURNEMENTS CRITIQUES ET IRONIQUES DANS LES ŒUVRES DE PERFORMANCE DE JAMES LUNA

It is my feeling that artwork in the media of performance and installation offers an opportunity like no other for Indian people to express themselves in traditional art forms of ceremony, dance, oral traditions and contemporary thought, without compromise³⁷.

James Luna (1991, p. 46)

Le détournement des représentations conventionnelles des Premières Nations est au cœur du travail créateur de James Luna³⁸ réside dans. Les performances et les installations de cet artiste amérindien vivant aux Etats-Unis critiquent avec violence et humour les stéréotypes reliés aux cultures amérindiennes. Elles invitent à prendre conscience de ces conventions et à démonter ces images convenues pour appréhender l'amérindianité comme un phénomène pluriel et dynamique, personnel et performatif. Ses œuvres illustrent l'écart entre ces stéréotypes et la réalité complexe, singulière et vivante des Premières Nations. Soulignant les clichés et remettant en mouvement la figure de l'Indien, le travail multidisciplinaire de James Luna confère aux cultures amérindiennes une présence réelle, lui donnent un corps et un souffle. Il sera ici principalement question de trois de ses œuvres performatives : *The Artifact Piece* (1987), *Take a Picture with a Real Indian* (1991) et *Petroglyphs in Motion* (2000).

³⁷ Traduction libre : « J'ai la conviction que le travail artistique en art de performance et en installation offre une opportunité à nulle autre pareille pour les Amérindiens d'exprimer des formes d'art traditionnelles comme les cérémonies, les danses et les traditions orales à travers une pensée contemporaine, et ce, sans compromis. »

³⁸ James Luna est un artiste multidisciplinaire et performeur d'origine amérindienne (luiseño) et mexicaine. Né en 1950, il a fait des études en art à l'Université Irvine. Il vit dans la réserve amérindienne La Jolla, en Californie, où a travaillé jusqu'à récemment comme conseiller d'orientation dans un collège. En dépit du fait qu'il ne se consacrait pas à temps plein à sa pratique, il est certainement l'artiste de performance amérindien le plus connu. Depuis le début des années quatre-vingt-dix, il a collaboré à de nombreuses reprises avec Guillermo Gómez-Peña. Il a notamment participé à la Biennale de Venise en 2005, à la Rencontre internationale d'art performance de Québec en 2006 et à l'événement *One Day Sculpture* en Nouvelle-Zélande en 2009. Il a mis en ligne son site web personnel : www.jamesluna.com.

The Artifact Piece

La performance *The Artifact Piece*, réalisée par James Luna en 1987, peut être considérée comme la première œuvre d'art à détourner la représentation des cultures amérindiennes de manière aussi radicale. Incarnant avec force le caractère faux et stéréotypé de ce que l'on considère comme étant amérindien, elle a créé un précédent dans les arts autochtones. Dans *Emendatio*, la seule monographie consacrée à James Luna, le fondateur du National Museum of the American Indian, W. Richard West, écrit (Lowe et Smith, 2005, p. 7) :

With his seminal 1987 work, *The Artifact Piece*, Luna invented a new way of presenting the meaning of "Indianness" to the world. Evoking, and sending up, the near-naked mannequins in their dioramas that have historically served as representations of Native cultures in anthropology museums and other institutions, Luna lay motionless for long stretches of time in an exhibition case at the San Diego Museum of Man. Baffled, or indifferent, or unseeing, museum visitors came and went around him, and thus in one, brilliant, ironic stroke, Luna the human "artifact" had altered dramatically and forever the relationship between Indians and those who visit, study, patronize, and in other ways interact with Native Peoples³⁹.

Dans la même publication, réalisée pour la participation de Luna à la Biennale de Venise en 2005, Paul Chaat Smith renchérit (*ibid.* p. 35 ; Chaat Smith, 2009, p. 95)⁴⁰ :

Few works of contemporary Indian art have been so perfectly conceived and executed. Outrageous and brilliant, *The Artifact Piece* rumbled across Indian Country in the late 1980s like a quiet earthquake, making fine work by other Native artists suddenly look obsolete and timid. Luna's first masterpiece raised the stakes so high that the air that previously enveloped Indian contemporary art, for so long stifling and self-satisfied, turned thin and bracing.

³⁹ Traduction libre : « Avec son célèbre *The Artifact Piece*, réalisé en 1987, Luna a inventé une nouvelle façon de présenter "l'indianité" au monde. Évoquant et imitant les mannequins presque nus des dioramas qui ont historiquement servi pour représenter les Premières Nations dans les musées anthropologiques et autres institutions du même genre, Luna resta immobile, pendant une longue période de temps, dans une vitrine d'exposition au Musée de l'Homme de San Diego. Perplexes, indifférents, ou sans même le voir, les visiteurs du musée allaient et venaient autour de lui. Par cette charge brillante et ironique, Luna, "l'artéfact" humain, a dramatiquement et irrémédiablement altéré les relations entre les Amérindiens et ceux qui visitent, étudient, traitent avec condescendance ou interagissent autrement avec les Premières Nations. »

⁴⁰ Ce texte, repris dans son ouvrage *Everything You Know about Indians is Wrong*, est également en ligne sur son site personnel : <http://www.paulchaatsmith.com/luna-remembers.html> [mars 2011].

Luna brought danger into the equation, and in that new atmosphere, anything seemed possible⁴¹.

James Luna a posé le geste simple et audacieux de s'exposer lui-même, au Musée de l'Homme de Bilbao Park, à San Diego en Californie, durant les heures d'ouverture de l'institution, et avec sa permission, au mois de février 1987. *The Artifact Piece* a ensuite été présenté, avec quelques légères variantes, à New York en 1990 (fig. 1), durant l'importante exposition collective *The Decade Show* (à laquelle participaient aussi Jimmie Durham, Guillermo Gómez-Peña et Edgar Heap of Birds, dont le travail sera commenté dans les chapitres suivants). Une grande photographie de la performance fait partie de la collection permanente du National Museum of the American Indian de Washington depuis son ouverture, en 2004. Erica Lord, performeuse et artiste multidisciplinaire amérindienne originaire de l'Alaska, a réinterprété cette oeuvre au National Museum of the American Indian de New York en avril 2008, dans une performance intitulée *Artifact Piece, Revisited*. James Luna revisite également sa propre pièce dans le cadre du spectacle performatif *La Nostalgia Remix*, créé en collaboration avec Guillermo Gómez-Peña et présenté à quelques reprises depuis 2007.

À San Diego en 1987, le performeur était installé, couché sur le dos, sur une sorte de table en bois qui avait la même longueur que son corps, simplement vêtu d'une serviette de bain rose, enroulée autour de ses hanches. En 1990 à New York, le performeur revêtait un pagne plus court, de couleur claire, et la grande boîte dans laquelle il se trouvait avait des rebords un peu plus hauts, en vitre. Dans les deux versions, le performeur gisait, immobile, les yeux fermés, dans un présentoir rempli de sable. L'action corporelle de l'artiste s'accompagnait d'une installation empruntant au langage muséographique : deux présentoirs vitrés, dans lesquels il y avait, pour l'un, des objets traditionnels de la nation luiseño (Puyukitchum), à laquelle appartient Luna, et pour l'autre, des objets personnels.

⁴¹ Traduction libre : « Peu d'œuvres d'art amérindien contemporain ont été si parfaitement conçues et exécutées. Outrageuse et brillante, *The Artifact Piece* a grondé à travers les territoires amérindiens comme un doux tremblement de terre, faisant en sorte que le bon travail des autres artistes des Premières Nations paraissait tout à coup désuet et timide. Le premier chef d'œuvre de Luna a placé la barre si haute que l'air entourant l'art amérindien contemporain, depuis longtemps irrespirable et complaisant, est devenu léger et vivifiant. Luna a ajouté du danger à l'équation et, dans cette nouvelle atmosphère, tout semblait alors possible. »

Le contenu du premier présentoir respecte davantage les conventions reliées à la représentation muséale des Premières Nations : des plumes, une pierre, un sac perlé, un hochet et un panier tressé. Le second, par contre, ne compte pratiquement rien qui soit, pour ainsi dire, conventionnellement amérindien. On y retrouve des photographies familiales, trois livres (de Charles Bukowski, d'Allen Ginsberg et un autre sur Jimi Hendrix), trois disques vinyle (dont un des Sex Pistols), trois cassettes audio (dont une de Hank Williams) et autres menus objets : des macarons (la plupart placés dans un panier tressé), une voiture miniature, une figurine d'un joueur de baseball des Giants de San Francisco, une autre de Godzilla et une dernière représentant un petit Indien aux côtés d'un personnage religieux. À New York en 1990, James Luna a réaménagé ce second présentoir pour y ajouter des documents personnels : permis de conduire, diplômes, papiers de divorce. Lors de la première présentation de la performance, le dispositif comportait également un troisième présentoir, intitulé « *Indian Mocassins* », contenant une collection de souliers modifiés pour en faire des sculptures. Il s'agissait pour la plupart de chaussures de sports auxquelles l'artiste a ajouté des éléments amérindiens, comme des perles ou des plumes.

The Artifact Piece comporte également des textes imprimés sur des cartons, disposés sur le sable tout près du corps de l'artiste. Il y en avait six, de couleur blanche, à San Diego et quatre, de couleur noire, à New York. Ces textes, décrivant le corps et l'histoire personnelle du performeur à la troisième personne, participent de l'analogie avec l'artefact et avec le langage muséal qui est au cœur de cette performance-installation. Dans son article intitulé « *Luna remembers* », Paul Chaat Smith retranscrit deux de ces textes écrits par James Luna. Le premier se lit ainsi (Lowe et Smith, 2005, p. 34 ; Chaat Smith, 2009, p. 94) :

Having been married less than two years, the sharing of emotional scars from alcoholic family backgrounds was cause for fears of giving, communicating, and mistrust. Skin callous on ring finger remains, along with assorted painful and happy memories⁴².

⁴² Traduction libre : « Ayant été marié moins de deux ans, le partage de blessures émotionnelles provenant de milieux familiaux où il y avait de l'alcoolisme a causé la peur de donner, de communiquer, ainsi que la méfiance. Une callosité au doigt qui portait l'anneau persiste, ainsi qu'un assortiment de douloureux et heureux souvenirs. »

Et le second (*ibid.*) :

Drunk beyond the point of being able to defend himself, he was jumped by people from another reservation. After being knocked down, he was kicked in the face and upper body. Saved by an old man, he awoke with a swollen face covered with dried blood. Thereafter, he made it a point not to be as trusting among relatives and other Indians⁴³.

Un troisième texte fait référence au diabète, alors qu'un quatrième raconte lui aussi une histoire de consommation excessive d'alcool, relevant les marques concrètes que cela peut laisser sur le corps. Jane Blocker le retranscrit dans son ouvrage intitulé *Seeing Witness: Visuality and the Ethics of Testimony* (2009, p. 16) :

The burns on the fore and upper arm were sustained during days of excessive drinking. Having passed out on a campground table, trying to walk, he fell into a campfire. Not until several days later, when the drinking ceased, was the seriousness and pain of the burn realized⁴⁴.

L'installation invitait le spectateur à déambuler dans l'œuvre, à lire ce qui est écrit sur les cartons et à regarder les objets, comme on le fait habituellement dans un musée anthropologique. Mais la présence d'un corps humain instaure un certain inconfort dans la posture et les habitudes du spectateur. Cet inconfort est d'autant plus grand que les textes « explicatifs » sont posés à quelques centimètres à peine du corps de l'artiste. Afin de les lire, le spectateur doit se pencher tout près de ce corps, immobile mais néanmoins vivant. Une certaine gêne s'installe, éventuellement accompagnée d'un sentiment de voyeurisme. S'il veut voir l'œuvre, le spectateur doit entrer dans une relation de corps à corps avec l'artiste.

⁴³ Traduction libre : « Ivre au point de ne plus être capable de se défendre lui-même, il a été assailli par des gens d'une autre réserve. Après avoir été renversé, il a été frappé au visage et au haut du corps. Sauvé par un homme âgé, il s'est réveillé avec la figure tuméfiée, couverte de sang séché. Par la suite, il s'est fait un devoir de ne plus faire autant confiance à ses proches et aux autres Amérindiens. »

⁴⁴ Traduction libre : « Les brûlures près du poignet et de l'épaule ont été subies durant des jours d'abus de boisson. Après s'être évanoui sur une table de pique-nique, il essaya de marcher et tomba dans un feu de camp. Ce n'est que plusieurs jours plus tard, après avoir cessé de boire, qu'il a réalisé la gravité et la douleur de la brûlure. »

C'est vivant !

D'une certaine manière, *The Artifact Piece* s'inscrit dans la tradition du *body art*, plus particulièrement les œuvres d'art-action basées sur la présence du corps immobile de l'artiste. Si l'art de performance consiste à réaliser une action, qui devient elle-même l'œuvre, l'action dans ce type de performance consiste paradoxalement à ne rien faire d'autre qu'être présent en tant que corps humain. Dans le chapitre qu'elle consacre à James Luna dans son essai *Subject to Display: Reframing Race in Contemporary Installation Art*, Jennifer A. Gonzalez (2008, p. 38) mentionne à cet effet des performances de Chris Burden et de Marina Abramovic. Pour *Bed Piece* (1972), Chris Burden a passé pas moins de vingt-deux jours consécutifs dans une galerie d'art de Venice, en Californie, à être simplement étendu dans un lit. Pour *Imponderabilia* (1977), Marina Abramovic et Ulay se sont placés, complètement nus, dans le cadre de porte de la Galerie d'art moderne de Bologne, obligeant les spectateurs à les frôler pour accéder à l'exposition⁴⁵.

La présence des artistes dans ces œuvres devient encore plus visible, plus dérangeante même, parce qu'elle n'est pas supportée par une action. Le spectateur ne peut pas porter son attention sur ce que font les performeurs puisqu'ils ne font rien. Il se trouve donc obligé de négocier avec la présence brute du corps et, par la même occasion, avec sa propre présence en tant que spectateur, en tant que corps témoin de la performance. Dans ce type d'œuvres, la position de spectature devient active et éprouve la co-présence du performeur et du public. Le regard du spectateur, qui habituellement observe une œuvre ou assiste à une action plus ou moins narrative, lui est retourné par l'artiste. Ce dernier observe lui aussi les spectateurs. Une œuvre d'art, d'ordinaire, n'a pas d'yeux pour scruter le public. Mais ici, ce que nous voyons nous regarde également, pour paraphraser le titre de l'ouvrage Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1992). Le regard du spectateur ne se trouve plus dans une position d'anonymat et d'impunité. Il est dévoilé, livré aux regards des autres spectateurs et à celui du performeur.

⁴⁵ On peut en voir un aperçu en ligne : www.youtube.com/watch?v=OgeF7tOks4s [septembre 2011].

La présence du public devient alors une partie intégrante de l'œuvre, alors que le performeur se place dans la position paradoxale d'être un objet vivant. Le contexte dans lequel prend place la première version de *The Artifact Piece* renforce ce paradoxe. Un Musée de l'Homme est un endroit où règne l'inanimé. Plus encore que dans une institution artistique, les objets sont accompagnés d'informations qui les expliquent, les historicisent, guidant le regard et la compréhension du spectateur. Faire face à un « objet vivant » dans un tel lieu est pour le moins improbable. En même temps, on peut y éprouver le fantasme de voir l'Histoire prendre vie à travers ses manifestations matérielles ; fantaisie incarnée notamment dans la comédie *Night at the Museum*, réalisée en 2006 par Shawn Levy, où le contenu du Musée d'histoire naturelle de New York s'anime la nuit venue. Dans le cas de la performance de James Luna, c'est l'histoire des Premières Nations qui, soudainement, prend vie.

Bien que cela demeure généralement surprenant, on peut en quelque sorte s'attendre, en tant que spectateurs, à faire face à un corps vivant plutôt qu'à un objet inanimé dans une galerie ou un musée d'art contemporain. Certains visiteurs, en se rendant à la galerie René Block, à New York, en mai 1974, pour voir *I Like America and America Likes Me* de Joseph Beuys, ont sans doute été surpris d'y voir, derrière un grillage, un homme et un coyote. Mais cette surprise s'inscrit néanmoins dans l'horizon d'attente de l'art contemporain. Cela, tout comme le fait de devoir frôler une femme et un homme nus pour entrer dans la salle d'une galerie d'art, est certes troublant pour le spectateur. On l'imagine se demander : « Dois-je les regarder ? Établir une forme de contact ? Vais-je me placer pour faire face à l'homme ou à la femme ? Vais-je passer rapidement pour ne pas prolonger le contact ou doucement et en retenant mon souffle afin de tenter de l'éviter le plus possible ? » Être déstabilisé constitue un risque, mais peut-être aussi un souhait, pour qui entre en contact avec l'art contemporain.

Au Musée de l'Homme de San Diego par contre, le contexte diffère. Rien ne préparait la très grande majorité des visiteurs à cette rencontre inopinée avec un « artéfact » humain. La performance avait été organisée par une institution artistique, mais prenait place dans un lieu qui n'est pas dédié à l'art contemporain. La performance faisait partie d'un projet de la Sushi Gallery intitulé *Streets Sets*, qui visait justement à diffuser des pratiques artistiques dans l'espace public (voir McDonald, 1987, en ligne). D'après la critique d'art amérindienne

Eleonor LeBeau, qui a mené des entrevues en 2006 auprès du directeur des collections archéologiques du Musée de l'Homme de San Diego et auprès de James Luna, rien n'annonçait cette performance dans l'institution californienne. LeBeau écrit (2007, p. 144) : « *When I reviewed the museum's file [...], I found no preparatory materials, curatorial notes, press releases, or advertising matter for the 1987 work.* » Le personnel du musée ne semblait pas savoir exactement ce qui allait se passer dans l'espace qu'ils avaient consenti à prêter pour ce projet initié par la Sushi Gallery, ce qui renforce l'élément de surprise de la performance.

Selon LeBeau, cette première version de *The Artifact Piece* n'aurait duré qu'une seule journée, et l'artiste aurait quitté son présentoir après quatre-vingt-dix minutes de performance (*ibid.*, p. 129). N'eut été de sa reprise en 1990 lors du *Decade Show*, qui réunissait plusieurs artistes américains importants (dont Jenny Holzer, Bruce Neuman et Cindy Sherman), l'œuvre de Luna n'aurait sans doute pas obtenu la reconnaissance qu'elle possède depuis et n'aurait pas été autant commentée, du moins aux États-Unis. Cette deuxième version s'inscrit dans un contexte directement relié à l'art contemporain, à la fois plus légitime, plus prestigieux et orchestré de manière plus conventionnelle. La performance était inscrite au programme et fait partie du catalogue de cette exposition organisée par trois institutions new-yorkaises, dont le New Museum, qui la documente dans la section « archives » de son site web⁴⁶. Cette fois, James Luna s'est exposé pendant plusieurs heures et pendant plusieurs jours. Comme c'est parfois le cas lors de performances qui ont lieu dans des endroits à vocation artistique, le dispositif de *The Artifact Piece* est demeuré dans l'espace pour devenir une installation. Pour l'exposition *The Decade Show*, la présence de l'artiste était remplacée par une photographie accrochée au mur, mais pouvait encore être éprouvée par l'empreinte de son corps laissée dans le sable du présentoir.

Si l'action demeure la même en 1987 et en 1990, et si le dispositif ne change pas beaucoup, il y a une différence notable au niveau du contexte dans lequel elle prend place. Au Musée de l'Homme, la performance-installation revêtait une charge plus forte et plus surprenante, puisque l'écart entre *The Artifact Piece* et ce qui l'entourait à San Diego était plus

⁴⁶ Voir http://archive.newmuseum.org/index.php/Detail/Entity/Show/entity_id/1194 [mars 2011].

grand qu'à New York. Pour *The Decade Show*, l'œuvre de Luna se trouvait aux côtés d'autres œuvres d'art questionnant l'identité et réalisées par des artistes américains contemporains, comme l'indique le sous-titre de l'exposition, *Frameworks of Identity in the 80s*. En 1987, *The Artifact Piece* côtoyait des collections archéologiques. La performance-installation a été pensée et créée pour ce contexte, mais a tout de même conservé cet esprit initial lors de sa reprise trois ans plus tard, comme si les objets ethnographiques desquels James Luna souhaitait se dissocier, en tant que sujet, et desquels il souhaitait dissocier la représentation des cultures amérindiennes, étaient toujours présents, en filigrane du propos de l'œuvre. La performance s'inscrit si fortement dans une critique et une reconception de la représentation stéréotypée des Premières Nations qu'on dirait que ces images et ce discours convenus flottent autour de l'artiste et du dispositif.

Bien qu'elle soit moins inattendue, la présence physique du performeur, en 1990, continue de questionner la manière dont les Premières Nations sont présentées, au musée comme ailleurs. Dans la section du spectacle performatif *La Nostalgia Remix* où James Luna commente la présentation de *The Artifact Piece* en 1987, il raconte que le premier commentaire émanant des spectateurs a été : « *Hey! This guy's alive*⁴⁷! » Le performeur ajoute : « *I was there to say something* ». Même s'il demeurait immobile et silencieux pendant la performance, la présence de Luna constituait en elle-même un discours politiquement chargé.

Un Indien au musée

La performance-installation formule un commentaire critique à propos de la représentation muséographique des cultures amérindiennes. Elle en montre une incarnation vivante, actuelle et personnelle. Dans l'ouvrage collectif *The Changing Presentation of the American Indian: Museums and Native Culture*, paru sous sa direction, W. Richard West remarque (2008, p. 8) :

Notwithstanding the winds of change, most exhibitions of Native American art and culture continue to rely on past models – such as dioramas – for presenting

⁴⁷ Un extrait vidéo est en ligne : <http://www.youtube.com/watch?v=iLKRohvCMx0> [mars 2011].

materials, thereby influencing visitors to view Native American as “frozen in the past⁴⁸”.

James D. Nason, dans son article « *“Our” Indians: The Unidimensional Indian in the Disembodied Local Past* », qui figure dans le même ouvrage, renchérit (*ibid.*, p. 38) :

What museum exhibitions wittingly or unwittingly portrayed and often continue to portray is the impression that Native Americans have also disappeared into a particular kind of historical past. Certainly, the continued use of the pseudohistorical diorama, with its frozen moment, fortifies this impression. In a similar fashion, most archeological exhibitions distemporalize Native Americans from any national continuity by focusing upon a development past that ends with Western contact and the beginning of the colonial period⁴⁹.

Par une action passive, *The Artifact Piece* s’attaque au cliché qui relègue les cultures autochtones au rang de curiosités de musées, reliques muettes d’un âge révolu. L’immobilité du performeur emprunte au caractère figé de ces statues qui représentent des Indiens. Sauf qu’il ne s’agit pas ici d’un diorama (une reproduction qui reconstruit le réel), mais d’un corps vivant. La performance-installation actualise et singularise la représentation des Premières Nations. Sans le dire directement, mais en le suggérant par la performance, *The Artifact Piece* affirme que les cultures amérindiennes ne sont pas figées dans un autrefois mythique, mais qu’elles continuent d’exister encore aujourd’hui. James Luna montre cette existence, en donne un exemple concret, avec son corps, sa présence, sa respiration. Comme l’écrit Andreas Liss (1992, p. 8) : « *Self-representation and self-examination occur in his work to underscore the uneasy points of intersection between his identity as a Native American and the institutional myth of the Indian.* »

⁴⁸ Traduction libre : « Malgré un vent de changement, la plupart des expositions sur l’art et la culture des Amérindiens continuent de s’appuyer sur des modèles du passé – comme les dioramas – pour présenter leur contenu, influençant ainsi les visiteurs à percevoir les Amérindiens comme étant “figés dans le passé”. »

⁴⁹ Traduction libre : « Ce que les expositions dans les musées continuent souvent à dépeindre, consciemment ou non, est cette impression que les Amérindiens aussi ont disparu dans un type particulier de passé historique. Certes, l’utilisation du diorama pseudohistorique qui perdure, avec son caractère figé, consolide cette impression. D’une façon similaire, la plupart des expositions archéologiques détemporalisent les Amérindiens de toute continuité nationale en mettant l’accent sur un passé dont le développement se termine avec le contact avec l’Occident et le début de la période coloniale. »

Dans le dispositif de l'œuvre, il y a, d'un côté, des objets traditionnels amérindiens (de la culture *luiseño*) et, de l'autre, des objets américains contemporains (qui reflètent les goûts personnels de l'artiste). Entre les deux se trouve le corps immobile et presque nu de James Luna. Cette disposition incarne la position du sujet amérindien d'aujourd'hui, qui se situe à mi-chemin entre la tradition et la modernité. Luna réunit ces deux pôles qu'on oppose souvent de manière irréconciliable. Délaissant le caractère mythique de la figure de l'Indien, la mise en scène de l'identité personnelle et culturelle dans *The Artifact Piece* donne un portrait ordinaire de l'amérindianité. Le performeur a choisi d'éviter les conventions d'authenticité amérindienne (cet Indien plus vrai que les vrais Amérindiens) pour plutôt proposer une autre forme d'authenticité : être « simplement » soi-même.

Avec sobriété, l'artiste nous dit en somme : « voici ma culture, voici ce que j'aime, voici mon corps ». James Luna ne tente pas de représenter les Premières Nations en général, mais lui-même en tant que sujet singulier. La question à laquelle son action répond n'est pas « Qu'est-ce qu'était un Indien ? » mais plutôt « Comment peut être un Amérindien aujourd'hui ? » *The Artifact Piece* nous montre qu'il peut s'agir d'un homme qui n'a rien d'extraordinaire, qui est divorcé et qui aime les Rolling Stones. Le performeur nous invite à disconvenir de ce préjugé qui relègue les cultures amérindiennes à une époque qui précède le contact et la colonisation, à une époque où Ginsberg, Godzilla et les Giants de San Francisco n'existaient pas. Face aux spectateurs, James Luna s'expose en tant qu'être aussi vivant qu'eux, partageant les mêmes référents culturels, le même monde.

L'œuvre invite le visiteur du musée à faire l'expérience des cultures amérindiennes d'une autre façon. Elle ajoute une dimension de proximité et d'ironie à la relation que le musée instaure entre le public et l'altérité culturelle exposée. En figeant les objets derrière des vitrines, le musée tend à figer la perception des cultures d'où proviennent ces objets. Dans *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Diana Taylor écrit (2003, p. 66) :

Museums have long taken the cultural Other out of context and isolated it, reducing the live to a dead object behind glass. Museums enact the knower-

know relationship by separating the transient visitor from the fixed object of display. Like discoverers, the visitors come and go; they see, they know, they believe – only the deracinated, adorned and “empty” object stays in place. Museums preserve (a particular) history, (certain) traditions, and (dominant) values. They stage the encounter with otherness⁵⁰.

The Artifact Piece ne met pas uniquement en question la représentation des Premières Nations dans les musées. La performance-installation questionne de manière fondamentale la représentation de l'autre dans les musées. Car ces institutions, en plus d'être un reflet des conventions d'une société, contribuent aussi à les construire, ainsi que le remarque James D. Nason (West, 2008, p. 40) :

Anyone who considers the place that museums occupy in modern society quickly realizes that museums both reflect and refract the social realities common in their communities. Museums are the creatures of the communities that created them, and, in their own turn, they serve to create that community. Museums exhibitions often mirror the attitudes, values and perspectives that exist within the community. By the same token, what we learn from an exhibition is strongly conditioned by what we expect to see and what we think we already know [...] ⁵¹.

Pour l'œuvre de James Luna, le musée d'histoire naturelle constitue un espace métaphorique pour évoquer la représentation des Premières Nations dans la société nord-américaine. En répétant inlassablement les mêmes images, le musée valide en quelque sorte le stéréotype des cultures autochtones. L'Indien y aura toujours l'air d'un Indien, comme le lion ou le tyrannosaure coïncidera inévitablement avec sa représentation conventionnelle. Ces images,

⁵⁰ Traduction libre : « Les musées ont longtemps sorti l'Autre de son contexte et l'ont isolé, réduisant le vivant à un objet mort derrière une vitrine. Les musées édictent le transfert de connaissance en instaurant une séparation entre les visiteurs de passage et les objets fixes de l'exposition. Comme des découvreurs, les visiteurs vont et viennent ; ils voient, ils connaissent, ils croient, alors que les objets – déracinés, parés et “vides” – restent à leur place. Les musées préservent une (certaine) histoire, (certaines) des traditions et des valeurs (dominantes). Ils mettent en scène la rencontre avec l'altérité. »

⁵¹ Traduction libre : « Toute personne considérant la place qu'occupent les musées dans la société moderne se rend vite compte qu'ils reflètent et réfractent à la fois les réalités sociales propres à leurs communautés. Les musées sont les créatures des communautés qui les ont créées et, à leur tour, ils servent à créer cette communauté. Les expositions dans les musées reflètent souvent les attitudes, les valeurs et les points de vue qui existent au sein d'une communauté. De même, ce que nous apprenons dans une exposition est fortement conditionné par ce que nous nous attendons à voir et ce que nous pensons savoir déjà [...] »

en réaffirmant et en cautionnant le stéréotype, s'ancrent davantage dans la mémoire et l'imaginaire. La force de *The Artifact Piece* réside dans sa capacité à nous donner d'abord l'impression d'être face à ce que nous nous attendons à voir comme étant amérindien, puis à déplacer cette attente, ainsi que les stéréotypes qui l'accompagnent. Luna effectue ce détournement avec une grande efficacité. De manière résolument frondeuse et performative, l'artiste nous montre un portrait singulier des Premières Nations en s'appropriant le langage muséographique. À la place d'artefacts qui témoignent d'une culture présentée par une institution muséale, ce contenu, c'est James Luna lui-même, présenté par lui-même. Il ne s'agit pas d'une reproduction ; c'est son corps réel et ses objets personnels, à la fois traditionnels et modernes, que l'on trouve au musée.

S'exposer

The Artifact Piece met en place un discours parodique et critique. C'est une blague, une gifle et une leçon à la fois. D'une certaine façon, Luna se moque de tous ces dioramas stéréotypés où les Indiens sont un peu comme des hommes préhistoriques portant des plumes. En même temps, il s'attaque à ces clichés, leur fait violence. Il propose également une manière créative et actuelle d'exposer les Premières Nations en tenant compte de leur actualité. Par la performance, il fournit un élément de réponse aux questions posées à la fin de l'ouvrage collectif *The Changing Presentation of the American Indian : Museums and Native Culture* par W. Richard West (2008, p. 107) :

Will museums forever associate Indians with dioramas containing life-size figures? Will museum visitors always expect to see casts of Indians next to the stuffed animals, mechanical dinosaurs, and replicated fauna? Are there more effective ways through which we can animate the lives of Indian people who often live far from the museums⁵²?

La performance s'en prend au caractère impersonnel de la présentation des cultures amérindiennes dans les musées. Il ne s'agit pas ici d'un « spécimen culturel », mais plutôt d'un

⁵² Traduction libre : « Les musées vont-ils associer à jamais les Amérindiens avec des dioramas contenant des personnages grandeur nature ? Les visiteurs de musée vont-ils toujours s'attendre à voir des moulages d'Indiens aux côtés d'animaux empaillés, de dinosaures mécanisés et de répliques de la faune ? Y a-t-il des moyens plus pertinents grâce auxquels nous pouvons rendre vivante la vie des Amérindiens qui habitent souvent loin des musées ? »

individu, nommé James Luna, amérindien luiseño né le 11 février 1950, tel qu'il est indiqué sur le cartel placé au-dessus du corps du performeur.

Comme l'écrivent Tracey Warr et Amelia Jones dans leur ouvrage intitulé *Le corps de l'artiste* (2005, p. 154) : « La présence de Luna en objet de musée met à l'épreuve la capacité du spectateur à observer "l'autre" (représentant d'une ethnie ou personnage historique) : il a devant lui quelqu'un de vivant, un esprit conscient et un regard qui lui "répondent". » Lorsque nous sommes placés devant la construction muséale d'une culture, il n'y a généralement pas vraiment de malaise. Au contraire, un tel dispositif a pour but de rendre accessible la culture exposée, de n'opposer aucune résistance au regard des spectateurs. Il en va autrement lorsque nous sommes face à l'exposition de la vie de quelqu'un et que cette personne est là, devant nous.

Dans son ouvrage *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*, Barbara Kirshenblatt-Gimblett écrit (1998, p. 35) :

Human displays teeter-totter on a kind of semiotic seesaw, equipoised between the animate and the inanimate, the living and the dead. The semiotic complexity of exhibits of people, particularly those of an ethnographic character, may be seen in reciprocities between exhibiting the dead as if they were alive and the living as if they are dead⁵³...

Dans *The Artifact Piece*, le spectateur pénètre dans l'univers d'un mort-vivant bien présent, à travers un dispositif qui s'apparente à une veillée mortuaire. Placé dans une sorte de cercueil, le corps du performeur est entouré d'objets qui le représentent et qu'il affectionne. L'artiste et le spectateur, co-présents dans cette exposition à la fois vivante et funèbre, se mettent tous deux en danger. Une relation d'intimité s'installe, ce qui n'est pas le cas lorsqu'on regarde une œuvre d'art ou un objet ethnologique.

⁵³ Traduction libre : « Les expositions humaines oscillent dans une sorte de balançoire sémiotique, suspendues entre l'animé et l'inanimé, le vivant et le mort. La complexité sémiotique des expositions d'êtres humains, particulièrement celles qui sont de nature ethnographique, peut être vue comme la présentation des morts comme s'ils étaient vivants et, réciproquement, des vivants comme s'ils étaient morts... »

Plus encore que les objets présentés (qui ne sont après tout que des exemplaires parmi d'autres de ces livres, disques et cassettes), les textes descriptifs qui accompagnent le corps du performeur participent de cette troublante intimité (d'autant plus que leur ton, bien qu'il emprunte une neutralité ethnographique, se rapproche de la confiance). Ces récits ne mettent pas en valeur le performeur. Au contraire, ils décrivent des événements très personnels, avec une sincérité qui parfois se rapproche de la candeur, parfois de l'aveu. Se faire tabasser à la sortie d'un bar ou tomber dans un feu de camp parce qu'on est ivre ne constituent pas exactement des actes héroïques. Ce sont des souvenirs dont on ne peut pas vraiment se vanter et qu'on ne raconte généralement pas à des gens qu'on ne connaît pas.

Un texte relate le mariage raté de Luna, l'alcoolisme dans son environnement familial, sa peur de donner, de communiquer, son manque de confiance. Ce récit met en relation le corps dans sa matérialité (marque laissée sur un doigt par le jonc) avec l'histoire personnelle de Luna (mélange de souvenirs douloureux et heureux). S'ils ne valorisent pas l'artiste, ces textes, où il parle de lui-même, de ce qu'il a vécu et de son corps à la troisième personne, n'invitent pas non plus à le prendre en pitié. Le performeur se livre sans fausse pudeur, mais plutôt avec franchise et transparence. À mi-chemin entre l'objectivation et la confiance, les textes imprimés sur des cartons posés près du corps du performeur le commentent, l'expliquent. « *By transcribing these scarified signs and pretending to decode their meaning, Luna objectifies the script that is etched in his skin* », écrit Jane Blocker (2009, p. 16).

À la manière des descriptions d'objets ethnographiques, les mots guident le regard du spectateur vers le corps, qui cherchera cette marque d'anneau sur l'annulaire ou telle autre cicatrice. Les récits du divorce, de la bagarre et du feu de camp, retranscrits plus tôt, de même que celui où James Luna évoque son diabète et les marques que cette maladie a laissées sur son corps, interprètent « l'objet » de façon plus personnelle (c'est cela qui est arrivé à cet homme) que culturelle (c'est ainsi que tel peuple faisait). Mais s'ils ne décrivent pas, à proprement parler, les mœurs d'une culture, ils évoquent des éléments qui se retrouvent fréquemment dans les communautés amérindiennes d'aujourd'hui, permettant en quelque sorte d'en apprendre quelque chose qui diffère de leur représentation conventionnelle. « *This isn't the feathers, the beads of many colors, or the mythical, spiritual glory that people who are*

culturally hungry want », comme l'écrit James Luna (1995, p. 41) dans un court texte, très ironique, qui porte le titre « *I've always wanted to be an American Indian* ». Pour l'artiste, il importe de rendre compte de la réalité actuelle des Premières Nations de manière, justement, réaliste : « *There is much pain and happiness, there is success and there is failure, there is despair and there is hope for the future (ibid.).* »

The Artifact Piece fonctionne à la manière d'une synecdoque, comme le souligne Gerald McMaster dans un article intitulé « *Museums and the Native Voice* » (2007a, p. 70). Cette œuvre ne nous dit pas, bien sûr, que tous les Amérindiens sont divorcés, diabétiques et alcooliques, mais plutôt que James Luna, comme bien d'autres Amérindiens, est divorcé, diabétique, qu'il provient d'une famille où il y a des problèmes d'alcool et qu'il lui est aussi arrivé d'en consommer abusivement. Le performeur ose aborder des sujets qui ne sont pas nécessairement glorieux, qui sont même délicats, voire tabous, et qui rejoignent de nouveaux préjugés négatifs envers les Amérindiens. Luna leur donne une forme humaine, les replace dans le contexte d'une vie personnelle. Il n'a pas peur de revêtir le rôle de cette version récente du Mauvais Sauvage qu'est l'Indien alcoolique et dysfonctionnel sur le plan amoureux et familial : l'exact envers du stéréotype de l'homme blanc, bon père de famille en santé. Luna se raconte tel qu'il est et témoigne de sa culture telle qu'elle est. Il ne cache pas ces imperfections que les institutions muséales gommement généralement. En lui donnant un visage humain et vivant, l'artiste problématise le stéréotype. Car un cliché qui respire devant nous ne peut plus n'être qu'un cliché.

Une performance corporelle

James Luna s'expose comme un Amérindien ordinaire mais néanmoins singulier. *The Artifact Piece* nous rappelle que les cultures s'incarnent dans des corps et des histoires personnelles. La performance montre un « *robust yet prostrate body* », pour reprendre les mots d'Andreas Liss (1992, p. 9). Parce que ce corps marqué est vivant et conscient, qu'il respire et qu'il regarde les spectateurs à l'occasion, la performance saborde sciemment sa propre mise en scène, incarnant la résistance du corps à être réduit au statut d'objet, d'artéfact, de cliché. Cette œuvre illustre que, derrière chacune des représentations des Premières Nations,

il y a un sujet, avec un corps, des goûts personnels et, comme on dit, une vie à lui. En s'exposant, James Luna expose l'amérindianité dans son actualité et avec un point de vue amérindien. Les Premières Nations ne sont pas des artéfacts ; voilà la « critique par corps », pour reprendre une expression de David Le Breton, formulée par Luna.

Poursuivant sa réflexion sur l'anthropologie du corps dans un ouvrage intitulé *La Peau et la Trace : Sur les blessures de soi*, Le Breton écrit (2003, p. 100) :

La mise en corps de l'art comme acte développe une analyse par un engagement personnel immédiat des fonctionnements sociaux, culturels ou politiques. Le *body art* est une critique par corps des conditions d'existence.

The Artifact Piece n'est pas à proprement parler une œuvre de *body art*, mais il s'agit assurément d'une « mise en corps de l'art », où l'œuvre est un acte, où l'acte est une œuvre. La performance s'inscrit d'une certaine manière, comme il a été mentionné plus tôt, dans la tradition de l'art de performance corporel, mais elle s'inscrit aussi dans une volonté de renouveler la représentation des Premières Nations dans l'art, les musées et l'espace public. Comme le remarque Gerald McMaster (2007a, p. 70) :

On one hand, it represents the new type of Native artist using performance art and Native voice to challenge the representation, authority, perspective, and visuality of Native peoples in museums; and on the other, it puts up a mirror for us to look into and question these received ideas⁵⁴.

James Luna propose une critique de la présentation conventionnelle des cultures amérindiennes qui ne prend pas la forme d'un discours mais qui, sans faire l'économie des « blessures de soi », passe par « un engagement personnel immédiat », pour reprendre les mots de Le Breton. C'est avec son corps et par son corps que le performeur formule cette critique. *The Artifact Piece* constitue ainsi une œuvre engagée à la fois politiquement et personnellement. La performance exécute ce que David Le Breton souligne à propos de la performance corporelle (2003 p. 100-101) :

⁵⁴ Traduction libre : « D'un côté, cela représente un nouveau type d'artistes amérindiens qui utilisent l'art de performance et un discours amérindien afin de contester la représentation, l'autorité, le point de vue et l'apparence des Premières Nations dans les musées ; et de l'autre, cela met en place un miroir où nous pouvons nous regarder et remettre en question ces idées reçues. »

La performance est un miroir critique de nos comportements ou de nos aveuglements intellectuels, elle amène à considérer autrement un rapport conventionnel avec le monde. Le *body art* est une insurrection du sens contre les représentations aseptisées du corps dans le monde contemporain des images et de la marchandise. [...] Il résonne comme un coup de poing sur la table des connivences sociales, comme un refus de cautionner plus longtemps le conte de fée.

James Luna détourne le « rapport conventionnel avec le monde » institué par le discours muséographique afin de permettre de « considérer autrement » les Premières Nations. *The Artifact Piece* porte cette « insurrection du sens » qui touche ici à l'amérindianité.

Si, pour David Le Breton, les représentations du corps dans le monde contemporain sont aseptisées, celles qui évoquent les cultures amérindiennes ne le sont certainement pas moins. Par son installation et son action, James Luna refuse d'être, en tant qu'Amérindien et en tant que sujet, une image sans relief, sans culture et sans histoire. Dans le catalogue d'exposition *James Luna: Actions & Reactions*, Andreas Liss écrit (1992, p. 8) :

Although Luna relentlessly dislodges westernized expectations of Indianness, both negative and positive, he does not embrace a postmodernism that rejects any idea of rootedness in identity. Nor does his use of irony remain locked in empty parody⁵⁵.

Opérant une rupture avec ce « conte de fée » évoqué par Le Breton, *The Artifact Piece* est l'expression, ironique et violente, d'un sujet singulier qui s'insurge contre les conventions reliées à ce que l'on croit ou ce que l'on nous pousse à croire comme étant amérindien.

Acte de colère silencieux, la performance constitue une double épreuve pour l'artiste. D'une part, il doit demeurer le plus parfaitement immobile possible, luttant contre l'engourdissement. D'autre part, il doit faire face aux réactions des spectateurs en se gardant de réagir ou d'intervenir. Gerald McMaster (2007a, p. 70) commente ainsi la difficile position du performeur : « *He lies there for some time, pissed out at what people say about him, yet he remains unresponsive. Finally he wakes after having fallen asleep, his back aching, he*

⁵⁵ Traduction libre : « Bien que Luna se détache des attentes, négatives ou positives, de l'Occident face à l'amérindianité, il ne s'inscrit pas dans un postmodernisme qui rejette toute idée d'enracinement identitaire. Son utilisation de l'ironie ne demeure pas non plus enfermée dans une vide parodie. »

opens his eyes. » La performance n'a rien d'une partie de plaisir et n'est en rien gratifiante pour celui qui l'exécute.

Durant le colloque réalisé autour de l'exposition *Land, Spirit, Power* au Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa en 1992, James Luna a commenté son expérience d'artéfact humain. Dans le catalogue d'une autre exposition collective d'art amérindien contemporain, *The Double Entendre of Re-Enactment*, Gerald McMaster relate cette performance impromptue (2007b, en ligne) :

During the one-day symposium in which the exhibition artists were all on stage talking about their work, Luna, with microphone in hand, got up and laid down on the table. His audience sat gripped for the next several minutes as he talked about his experience lying in the museum as viewers came by, some whom laughed at him, some poked and prodded him, while others spoke disparagingly about Native Americans. Often through his re-enactment he would tell some jokes. He ended however on a very sober note rhetorically asking himself how he felt about the entire experience, to which he answered, "I was fucking mad"⁵⁶.

Présence prégnante et paradoxale, le corps sourdement enragé de l'artiste investit les limites de l'abnégation et de la désobjectivation. La force de l'œuvre, autant dans son dispositif que dans les textes et l'action physique du performeur, réside dans cette vive tension, à propos de laquelle Andreas Liss remarque (1992, p. 8) :

This constant juxtaposition of the personal with an elucidation of how that intimate history is abused in the public arena necessarily involves not only a flexible, trickster sensibility that moves between the subjective and objective perspectives, but also demands that the spectator be moved out of a place of complacency⁵⁷.

⁵⁶ Traduction libre : « Au cours du symposium d'une journée pendant lequel les artistes de l'exposition étaient tous sur scène pour parler de leur travail, Luna, micro à la main, se leva et s'étendit sur la table. L'auditoire se retint à son siège pendant plusieurs minutes alors qu'il parlait de son expérience d'avoir été ainsi couché dans le musée pendant que les visiteurs venaient, certains se moquant de lui, certains le poussant ou le tapant du doigt et d'autres parlant des Amérindiens de façon désobligeante. Même à travers cette reconstitution, il blaguait fréquemment. Il a toutefois terminé sur une note très sobre, se demandant de façon rhétorique comment il se sentait par rapport à l'ensemble de cette expérience, ce à quoi il répondit : "J'étais fou de rage". »

⁵⁷ Traduction libre : « Cette juxtaposition constante de l'intimité et d'une illustration de la manière dont l'histoire personnelle est maltraitée dans la sphère publique implique nécessairement, non seulement une sensibilité flexible, trickster, qui se déplace entre la subjectivité et l'objectivité, mais exige aussi que le spectateur se situe hors d'une position de complaisance. »

En se muséifiant en tant que sujet-objet amérindien, Luna installe une situation d'inconfort qui demande au regardeur de reconsidérer son propre rôle. Comme l'écrit Lara Evans dans l'ouvrage collectif *Action and Agency: Advancing the Dialogue on Native Performance Art* (Blomberg, 2010, p. 67-68) :

Luna's performance of *The Artifact Piece* at the San Diego Museum of Man collapsed historical memory and living memory in a jarring moment of re-alization for an unsuspecting public. The display practices used in *The Artifact Piece* and the surrounding exhibits provided authoritative historicity, and the mix of contemporary objects and the actual living Indian on display transferred viewers into the realm of living memory, making viewers suddenly feel a degree of responsibility for their role as viewers and constructors of historical memory through their uncritical consumption of museum practices⁵⁸.

Face à la performance, les visiteurs doivent renégocier leur présence dans le musée et leur relation à ce qui y est exposé. Le caractère surprenant de l'œuvre déstabilise le visiteur, mais aussi l'espace même du musée. La présence de ce corps vivant modifie les objets qui l'entourent. En interrogeant la représentation des cultures amérindiennes, le performeur invite les spectateurs à s'interroger à leur tour, ainsi que le souligne Andreas Liss (1992, p. 9) :

Luna's self as trompe-l'œil is not meant to merely startle and then reaffirm the viewer's dominant relationship to his or her environment. *The Artifact Piece* is designed to dislodge their (our) sense of mastery over territorial space and to acknowledge the contemporaneous existence of specific others⁵⁹.

⁵⁸ Traduction libre : « La performance *The Artifact Piece* de Luna au Musée de l'Homme de San Diego combinait la mémoire historique et la mémoire vivante en un moment discordant de prise de conscience pour un public non averti. Les pratiques d'exposition utilisées pour *The Artifact Piece* et les expositions environnantes apportaient une historicité autoritaire, alors que le mélange d'objets contemporains et de ce corps amérindien vivant déplaçait les visiteurs vers le domaine de la mémoire vivante, leur faisant sentir soudainement leur responsabilité vis-à-vis de leur rôle de visiteurs construisant la mémoire historique par leur consommation peu critique des pratiques muséales. »

⁵⁹ Traduction libre : « En tant que sujet trompe-l'œil, Luna ne vise pas à simplement surprendre pour ensuite réaffirmer la relation dominante du spectateur à son environnement. *The Artifact Piece* est conçu pour déloger leur (notre) sentiment de maîtrise de l'espace territorial et pour reconnaître l'existence contemporaine et distincte des autres. »

Une performance revisitée

En marge de l'exposition *Emendatio* de James Luna (créée pour la Biennale de Venise en 2005) au Smithsonian's National Museum of the American Indian de New York, l'artiste multidisciplinaire Erica Lord a présenté, en avril 2008, une nouvelle version de *The Artifact Piece*, qu'elle a intitulée *Artifact Piece, Revisited*⁶⁰. Durant trois journées consécutives, pendant quatre périodes de deux à trois heures, la performeuse d'origine amérindienne (Inupiaq/Athabascan) a reproduit, avec sa permission, l'action de James Luna, dans un dispositif très similaire. L'artiste, née en 1978 en Alaska, se tenait immobile, couchée sur le dos dans un présentoir rempli de sable, vêtue d'un pagne semblable à un bikini. Il y avait près d'elle un petit cartel où elle indiquait son nom, ainsi que sa date et son lieu de naissance. Au lieu de spécifier son appartenance culturelle, comme l'avait fait Luna en inscrivant la nation dont il est membre, Erica Lord a choisi de se présenter comme une membre de l'espèce humaine. « *Species : homo sapiens* », pouvait-on lire sur la petite fiche descriptive.

Deux présentoirs remplis d'objets personnels accompagnaient également le corps vivant. Comme c'était le cas pour *The Artifact Piece*, le premier comprenait des photographies et des objets plus traditionnels (veste de cuir, mitaines, colliers), et le second, des objets personnels témoignant des intérêts de l'artiste. Elle y avait notamment placé des photographies, le dvd du film *Paris, Texas* de Wim Wenders, un cd du groupe Atmosphere, un autre de The Clash, un t-shirt des Pixies, quelques bijoux et un vieil appareil photo. On y trouvait également trois livres : *The Captain's Verses* de Pablo Neruda, *Dreams from my Father* de Barack Obama et *Emendatio*, la monographie consacrée à James Luna. En s'appropriant la proposition de la performance créée en 1987, Erica Lord en actualise le discours et la portée, illustrant à sa manière que les Premiers Nations ne sont pas des cultures figées. Le sujet amérindien ici exposé a lui aussi un corps propre et des goûts personnels. « *These objects are sources of inspiration that are not particularly "Indian" (neither are they non-Indian, as Lord warns us)* », remarque Jennifer Stampe (2008, en ligne). Comme pour l'œuvre de Luna, on retrouve des éléments de la culture populaire, mais aussi des productions politiquement chargées ou

⁶⁰ On peut voir des images de la performance sur le site du Smithsonian's National Museum of the American Indian de New York (<http://www.nmai.si.edu/artifactrevisited/>) ainsi que sur celui de l'artiste (http://ericalord.com/section/39343_Artifact_Piece_Revisited.html) [juillet 2011].

relativement dissidentes (Ginsberg et les Sex Pistols chez Luna ; Neruda et The Clash chez Lord), qui ont, à leur manière et à leur époque, transgressé des conventions.

La présentation d'*Artifact Piece, Revisited* conjugue les traditions amérindiennes et la culture populaire américaine, répétant qu'il n'est pas contradictoire mais pour ainsi dire normal, pour une Amérindienne vivant dans le monde contemporain, d'être à la fois attachée à sa culture d'origine et d'aimer la littérature, le cinéma et la musique « non-autochtones ». Près du corps de l'artiste, on pouvait lire six textes qui le décrivaient dans un style qui, comme c'était le cas chez Luna, emprunte à la description ethnographique. Dans un article qui compare les performances de Luna et de Lord, Lara Evans résume (Blomberg, 2010, p. 78) : « *Lord created a set of texts intentionally full of contradictions, with competing tensions around hybridity, cultural specificity, classification of boundaries, and transgressions against those classifications*⁶¹. » Ainsi, un texte commente le pagne porté par l'artiste, précisant qu'il est fait de matériaux traditionnels mais qu'il a été précédemment utilisé « *in the ritual of costuming for the popular American holiday of Halloween* ».

Les autres textes décrivent des blessures subies en faisant de la planche à roulette, sa silhouette aux hanches larges, sa coupe de cheveux, ses ongles de pieds vernis, ainsi que ses piercings. Ce dernier se lit ainsi :

Body piercings are another traditional practice that emphasized a woman's beauty and/or displayed social status. Her piercings are in the traditional areas of ears, nose, and lip; however the jewelry she chooses to decorate herself with is not traditional Athabaskan or Inupiaq jewelry of shell, bone, or beads. This jewelry may have been acquired through trading or gifting, a tradition that continues today⁶².

⁶¹ Traduction libre : « Lord a créé un ensemble de textes volontairement remplis de contradictions, de tensions récurrentes autour de l'hybridité, de la spécificité culturelle, de la classification et de la transgression de ces catégories. »

⁶² Traduction libre : « Les piercings sont une autre pratique traditionnelle qui souligne la beauté féminine et/ou affiche son statut social. Ses piercings se trouvent dans les régions traditionnelles des oreilles, du nez et de la lèvre, mais ce qu'elle a choisi pour se parer ne sont pas des bijoux traditionnels athabascans ou inupiaq faits de coquillage, d'os ou de perles. Ces bijoux peuvent avoir été acquis par échange ou offrande, une tradition qui se poursuit de nos jours. »

Le sarcasme se manifeste de manière peut-être moins frondeuse que dans la performance initiale, mais participe d'un même pastiche transgressif d'un discours ethnographique objectivant. Par l'usage récurrent des mots « *tradition* » et « *traditional* », l'artiste se moque de la propension à accorder une valeur anthropologique à tout ce qui touche les cultures autochtones. La dernière phrase du texte ridiculise pour sa part ce réflexe qui, utilisant de façon forcée ce que l'anthropologie appelait jadis des « traits culturels » pour expliquer des comportements, tend à émettre des interprétations « culturelles » hypothétiques. « *This jewelry may have been acquired* », lisait-on plus tôt.

Ces descriptions portent l'attention du visiteur sur la dimension culturelle mais également sur la féminité du corps exposé. « *She anthropologizes the normal contemporary practices of female adornment* », écrit Lara Evans (Blomberg, 2010, p. 82). À la manière d'une synecdoque, comme le soulignait Gerald McMaster à propos de la pièce de James Luna, Erica Lord met en scène l'objectivation qu'elle subit en tant qu'amérindienne et en tant que femme. La dimension féminine de l'œuvre marque une différence avec *The Artifact Piece* et vient souligner le caractère très masculin de la performance de Luna, qui comprenait des objets associés aux voitures et au baseball, ainsi que des récits de beuverie et de bagarre, alors qu'il est question ici de sujets nettement moins virils : mode vestimentaire, coupe de cheveux, piercings et vernis à ongles. Aux stéréotypes liés aux Premières Nations, Erica Lord ajoute ceux que l'on associe à la représentation de la féminité.

La pratique artistique d'Erica Lord s'inscrit dans une réflexion sur l'identité culturelle et le genre sexuel, que l'on retrouve également chez Coco Fusco et Lori Blondeau, comme nous le verrons dans les prochains chapitres. Elle a notamment réalisé en 2006 une série de photographies, intitulée *Tanning*, où elle se met en scène avec des phrases, comme « *I tan to look more native* » ou « *colonize me* », écrites plus pâles sur sa peau bronzée. Une autre série photographique, *Un/defined*, produite en 2006, rappelle le travail de Cindy Sherman. Elle contient une vingtaine d'autoportraits radicalement différents et, grâce à des déguisements, où elle est méconnaissable d'une image à l'autre⁶³. La démarche d'Erica Lord poursuit un

⁶³ On peut voir cette série sur le site de la revue web *The NAICA (Native American Indigenous Cinema and Arts)* : http://www.thenaica.org/edition_two/images2/artist/artist.htm [juillet 2011].

questionnement sur la représentation et l'autoreprésentation qui est au cœur de la proposition de James Luna. Comment mettre en image les Premières Nations ? Comment se mettre soi-même en image ? Comment éviter les clichés ou les utiliser de manière différente ? Ce sont là des questions centrales dans *The Artifact Piece* et *Artifact Piece, Revisited*.

Témoignant des préoccupations de son époque, la performance d'Erica Lord appelle davantage au dialogue interculturel qu'à la contestation. « *Lord also uses her body as a conversation piece* », écrit Nadia Jackinsky dans son compte-rendu de la performance (2008, p. 91). James Luna confrontait en quelque sorte les spectateurs, de même que le discours et les conventions muséales. Les textes de sa performance-installation constituaient des récits violents et douloureux. Erica Lord, pour sa part, utilise une façon de transgresser les codes qui est tout aussi humoristique, mais moins frondeuse. Jennifer Stampe note à ce propos (2008, en ligne) : « *But where Luna's work relied upon the threat that the museum-goer's gaze might be returned, Lord's depended more substantially on inviting that gaze and the viewer's desire*⁶⁴. » La nécessité d'attaquer les conventions se montrait sans doute moins urgente dans le contexte de la présentation en 2008 au National Museum of the American Indian. Essentiellement géré par des Amérindiens, ce musée, fondé en 2004 et associé au Smithsonian Institute, possède un édifice à Washington ainsi qu'un autre à New York.

La performance d'Erica Lord s'inscrit dans la portée de celle de Luna, poursuivant son onde de choc et véhiculant l'audace de la version originale. La reprise de l'œuvre à New York en 2008 montre que le propos de l'artiste luiséño s'avère toujours pertinent vingt ans plus tard, même si les conditions de représentation des cultures amérindiennes dans les musées ont quelque peu changé. Des politiques concernant le rapatriement des corps et des objets appartenant aux Premières Nations ont notamment été mises en place. Placé aux côtés de la démarche de l'artiste et d'une description de la nation athabascane, un des panneaux d'*Artifact Piece, Revisited* explique d'ailleurs au visiteur le *Native American Graves*

⁶⁴ Traduction libre : « Alors que l'œuvre de Luna s'appuyait sur la possibilité que le regard du visiteur de musée lui soit retourné, celle de Lord comptait en grande partie sur l'invitation à regarder et sur le désir du visiteur. »

Protection and Repatriation Indian Act de 1990. Mais le préjugé qui associe les cultures amérindiennes à un espace temporel révolu demeure. Comme l'écrit Jean-Jacques Simard (2004, p. 414) :

Nous persistons ainsi – y compris les premiers intéressés, nombre d'Indiens eux-mêmes, par contagion – à camper l'identité autochtone à « l'Envers du Blanc », comme si nous avions affaire à deux univers incompatibles : progrès contre tradition ; puissance technologique contre harmonie avec la nature ; [...] émancipation individuelle contre fusion communautaire ; valeurs matérialistes, rationalistes, pragmatiques, contre spiritualité cosmique et rituels immuables ; compétition et inégalité contre coopération et partage ; et ainsi de suite.

Ainsi, rappeler et illustrer, comme le fait Erica Lord, qu'il est possible, pour un sujet amérindien contemporain, de s'inscrire dans sa culture d'origine tout en appréciant le cinéma de répertoire et la musique punk-rock constitue un discours qu'il importe de faire entendre.

Certaines réactions des spectateurs démontrent que ce travail performatif de singularisation et d'actualisation des cultures amérindiennes demande à être poursuivi. À propos de la reprise de la performance, Lara Evans écrit (Blomberg, 2010, p. 81) : « *One man had to repeatedly be told that he could not photograph the artist. [...] Later, a pair of viewers wanted to know if the museum has a list of Indians who volunteer to be put on display on a regular basis.* » L'utilisation des clichés peut les réactiver. C'est là un des risques de ce type de performance. À l'inverse, la présence du corps vivant peut permettre à certains spectateurs de percevoir autrement les Premières Nations ainsi que les objets amérindiens présents dans le musée, à San Diego comme à New York. Lara Evans remarque à ce sujet (*ibid.*) :

I think that the way that Lord's objects on display were clearly personalized and symbolized her identity as a person created a shift in how people viewed the other objects in the room. I, too, was conscious of a shift in thinking of *Beauty Surrounds Us* as a collection of historical objects to thinking of them as a person's precious belongings. Strangely, the dehumanizing display of the body of the artist as an object had the effect of humanizing objects on display that were not even part of the performance event⁶⁵.

⁶⁵ Traduction libre : « Je pense que la façon dont les objets de Lord en vitrine étaient clairement personnalisés et symbolisaient son identité personnelle changeait la manière de voir les autres objets dans la pièce. J'ai aussi senti un changement en pensant à l'exposition *Beauty Surrounds Us* comme une collection d'objets historiques, puis en y pensant comme les précieuses possessions d'une personne.

Les performances de Lord et de Luna souhaitent humaniser l'image des cultures amérindiennes dans les musées et le discours social. Leur présence peut potentiellement transformer le regard porté sur les cultures amérindiennes et leurs objets, chacun d'eux ayant appartenu à quelqu'un et ayant une signification particulière pour cette personne. Les deux performances illustrent également que l'univers des Premières Nations bouge et change, chaque génération d'Amérindiens, de la Californie à l'Alaska, et chaque personne d'origine amérindienne trouvant une manière de conjuguer son héritage culturel et le monde dans lequel il vit.

Suggérer l'amérindianité

Plusieurs autres œuvres de James Luna poursuivent cette critique de la représentation conventionnelle et désincarnée des Premières Nations pour en monter un visage singulier et vivant. Amelia Jones, dans son ouvrage *Body Art: Performing the Subject*, commente la performance de l'artiste *Dream Hat Ritual*, présentée en 1996 au Santa Monica Museum of Art⁶⁶. Elle écrit (1998, p. 201) : « *This piece suggestively performs, rather than "represents" or "presents", the Native American subject.* » Aux images et aux stéréotypes, Luna oppose un corps réel, en action. Sa démarche ne vise pas à donner une représentation générique des Premières Nations ou du sujet amérindien. Il performe l'amérindianité, la suggère, la donne à penser et à repenser.

Cette démarche performative fait preuve d'ironie envers les conventions et les clichés, comme le souligne également Amelia Jones (*ibid.* p. 202) :

In *Dream Hat Ritual* Luna ironicizes the very conception of a "Native American" while at the same time insisting that an exploration of such a potential subject (always pluralized) must continue. [...] Luna produces a site where particularity is both contested and affirmed. His subtle and ironic approach to stereotypes both dislocates outsiders' assumptions about Native Americans (as "primitives" or "alcoholics" and certainly not as intellectuals

Étrangement, la présentation déshumanisante du corps de l'artiste en tant qu'objet a eu pour effet d'humaniser les objets exposés qui ne faisaient même pas partie de la performance. »

⁶⁶ Plusieurs images de cette performance se trouvent sur le site de l'artiste : www.jamesluna.com.

or artists) and refuses prescriptive notions expressed within his community of how Native Americans must be articulated or defined [...]»⁶⁷.

Dans cette performance comme dans l'ensemble de son travail, l'artiste luisiño se moque de ce que serait un Amérindien, tout en montrant d'autres manières d'exprimer, de suggérer ou de performer l'amérindianité. Il y a chez Luna, comme le remarque Jones, à la fois une contestation et une affirmation de l'identité culturelle amérindienne. Le performeur nous montre pas ce que serait un sujet amérindien. Il refuse d'en donner une définition stricte ou un portrait clair, mais se donne néanmoins comme exemple de ce que peut être un Amérindien : un sujet vivant et complexe. Il illustre et incarne le fait qu'il est possible d'être à la fois un Amérindien et un artiste, à la fois un Amérindien et un sujet.

Les objets qui entourent et participent de l'action du performeur incarnent cette tension entre appartenance culturelle et identité singulière. Les deux vitrines entourant le corps de l'artiste dans *The Artifact Piece* montraient clairement un sujet amérindien partagé mais réunissant deux types de culture : la tradition (associée à l'univers amérindien) et la modernité (associée au monde occidental). Dans *Dream Hat Ritual* et quelques autres performances, James Luna utilise des objets hybrides qui combinent les deux volets de cette opposition. Ceux-ci évoquent l'amérindianité de manière ludique et actuelle : un téléphone avec un calumet de paix posé à la place du combiné, une raquette de tennis dont le cordage se transforme en un capteur de rêves. À propos de ces étranges sculptures, Amelia Jones remarque (*ibid.*, p. 201) : « *The artifacts, while bizarre and unexpected, still draw on the codes of "authenticity" necessary to the ethnographic display; at the same time, they complicate the conventional usage of such codes* »⁶⁸.

⁶⁷ Traduction libre : « Dans la performance *Dream Hat Ritual*, Luna ironise sur la conception même d'un "Amérindien", tout en insistant sur le fait que l'exploration d'un tel sujet potentiel (et toujours pluriel) doive se poursuivre. [...] Luna crée un espace où la particularité est à la fois contestée et affirmée. Son approche subtile et ironique des stéréotypes défait les présupposés extérieurs par rapport aux Amérindiens (en tant que "primitifs" ou "alcooliques", mais certainement pas en tant qu'intellectuels ou artistes) et, en même temps, refuse les prescriptions exprimées au sein de sa communauté au sujet de la façon dont les Amérindiens doivent être présentés ou définis [...] »

⁶⁸ Traduction libre : « Ces artefacts, bien que bizarres et inattendus, s'appuient tout de même sur des codes d'"authenticité" nécessaires à la présentation ethnographique ; en même temps, ils compliquent l'utilisation conventionnelle de ces codes. »

À travers des jeux simples d'opposition et d'analogie, Luna convoque la représentation conventionnelle des cultures amérindiennes en la détournant aussitôt. Le spectateur reconnaît le calumet et le capteur de rêves, mais la référentialité de ces signes se trouve déplacée, compliquée. Ce calumet-téléphone et cette raquette-capteur de rêves ne sont plus conventionnellement amérindiens. Les significations convoquées par ces objets-valises ne concordent pas. Quel est le lien entre le calumet et le téléphone, entre la raquette et le capteur de rêves ? James Luna ne fournit pas de réponse claire ; il suggère. Ces ready-mades transformés, tout comme les présentoirs utilisés pour *The Artifact Piece*, soulignent et abolissent la distance entre les traditions amérindiennes et le monde moderne. D'une part, ils marquent l'écart entre un temps figé, précolonial, et le temps présent, entre le calumet et le téléphone. D'autre part, en réunissant les deux pôles de cette opposition, ces objets bricolés actualisent la représentation de l'amérindianité.

Dans ses performances, ses installations et ses sculptures, James Luna problématise les conventions. Les objets qu'il utilise font « presque, mais pas tout à fait, référence au mobilier banal du monde quotidien » ; ils « s'inscrive[nt] dans une espèce courante d'image et s'en écarte[nt] toutefois » afin de « susciter des associations inaccoutumées », pourrait-on dire en reprenant les mots de Nelson Goodman (1990, p. 58) cités au précédent chapitre. Le travail de James Luna est essentiellement subversif et suggestif. La performativité qui y est à l'œuvre déstabilise le spectateur pour l'amener à se questionner. Ses performances ne posent pas de questions directes au spectateur, mais l'obligent néanmoins à s'interroger. Car l'action performative agit à la manière d'une intrigue. Qu'est-ce qui se passe ? Qu'est-ce que cette personne est en train de faire ? Pourquoi ? Devant elle, le spectateur perplexe doit interpréter, tirer ses propres conclusions, replacer ou repenser ses points de repère.

James Luna, ainsi que l'avance Amelia Jones, recourt aux conventions pour instaurer un trouble dans leur principe même. Lorsque nous voyons la représentation d'un calumet de paix ou d'un capteur de rêves, nous les identifions immédiatement comme des représentations amérindiennes. Ce sont là, parmi d'autres, des signes qui évoquent l'amérindianité avec une grande efficacité. La convention opère. Dans le travail de Luna toutefois, elle ne fonctionne

plus aussi simplement. Comme l'écrit Charlotte Townsend-Gault (2006, p. 722) : « *Luna [...] has consistently drawn attention by deploying unmistakable cultural signifiers. But if the signifiers are easy to recognize, they are not so easy to understand, there being no simple correlation between signifier and signified.* » Ses œuvres donnent à reconnaître des signes amérindiens en brouillant l'équation entre ces signes et ce qu'ils dénotent habituellement, se moquant du sceau d'authenticité qui accompagne les représentations des Premières Nations.

Les objets créés par Luna sont authentiques et amérindiens, mais ne coïncident plus avec ce qui serait authentiquement amérindien. L'authenticité, dans sa pratique, déroge de son caractère convenu pour être plutôt associée à quelque chose d'unique, voire d'incongru. L'invention prend la place des conventions. Comme l'exprimait la citation de James Luna placée en exergue de ce chapitre, il n'y a pas, selon lui, de compromis à faire entre les formes traditionnelles et actuelles d'expression. Il considère non seulement que les traditions peuvent s'exprimer et s'incarner à travers des modes d'expression contemporains comme le sont la performance et l'installation, mais que ces moyens offrent de plus grandes possibilités pour le faire. Le travail de Luna présente une approche performative des cultures amérindiennes, qu'il inscrit, au présent, dans une dynamique où la liberté, la singularité et le mélange de formes et de contenus ont leur place.

Petroglyphs in Motion

À l'inverse de l'immobilité présente dans *The Artifact Piece*, les performances de James Luna mettent souvent en scène une succession de personnages qui incarnent et déconstruisent les clichés reliés aux cultures amérindiennes. Dans *Petroglyphs in Motion*, l'artiste se transforme en un diaporama vivant de personnages amérindiens pour la plupart stéréotypés. Comme son titre le laisse entendre, cette œuvre souhaite remettre en mouvement des signes figés. La performance a été créée à la Gallery Site de Santa Fe (Nouveau-Mexique) en 2000, où elle a été filmée⁶⁹. L'historienne de l'art amérindienne Lara Evans offre un résumé détaillé de la performance sur son blogue (2010, en ligne), accompagné d'images provenant de ce film. La performance a par la suite été présentée à quelques reprises, notamment à

⁶⁹ James Luna, *Petroglyphs in Motion*, Santa Fe, Site, 2000, 35 min.

l'Université Essex à Londres en 2003. Elle s'accompagne d'une série de photographies, qui ont fait l'objet de quelques expositions, dont à la galerie A Space, à Toronto, en 2005.

Dans *Petroglyphs in Motion*, Luna exécute le même geste, qui consiste à traverser l'espace de la galerie d'un bout à l'autre, avec des variations. Cette action sera recommencée une douzaine de fois par le performeur, déguisé en un personnage différent pour chaque aller-retour. Placés le long des murs de côté, créant ainsi une allée centrale pour les déplacements de l'artiste, les spectateurs ne sont pas témoins des changements de costumes, effectués à l'arrière de la salle. Une musicienne accompagne James Luna tout au long de la performance en improvisant à la batterie et aux percussions dans un style résolument free jazz, souvent très saccadé. Sans mimer l'action, l'accompagnement musical se fait tantôt plus présent, tantôt plus discret.

Au début de la pièce, le performeur arrive en étant complètement enroulé dans une grande couverture bleue et en tenant une canne. Ce premier tableau effectue un clin d'œil évident à la célèbre performance de Joseph Beuys, *I Like America and America Likes Me* (1974), lors de laquelle l'artiste s'était enfermé, pendant quelques jours, dans une galerie new-yorkaise, en compagnie d'un coyote⁷⁰. L'image la plus connue de cette œuvre représente Beuys, debout, enroulé de la tête au pied dans une grande couverture, tenant dans ses mains une canne non pas par le manche, mais par l'extrémité. Luna s'approprie cette image, incarne cette étrange silhouette et la met en mouvement. Par cette citation, Luna fait référence à sa connaissance de l'histoire de l'art de performance. Hommage ou moquerie, la référence est lancée sans que sa signification soit expliquée clairement.

Mais cette référence n'est certainement pas fortuite. La performance de Beuys est une réflexion-action qui porte sur l'américanité et sur l'amérindianité, le coyote étant possiblement l'animal le plus fortement associé aux cultures amérindiennes. Dans la réinterprétation de Luna, la couverture, si elle avait avant tout pour fonction de protéger le corps de l'artiste des crocs et des griffes du coyote chez Beuys, revêt ici une autre signification. Elle est à la

⁷⁰ On peut voir une douzaine de photographies de cette performance sur le site *Art Incono* : http://phomul.canalblog.com/archives/beuys__joseph/index.html [août 2011].

fois un objet artisanal, le produit d'une tradition culturelle, avec des codes de couleur et de formes qui sont significatifs, mais aussi le symbole des tentatives d'extermination des Amérindiens par les colons européens et américains, qui ont distribué des couvertures infestées, principalement du virus de la petite vérole, aux premiers habitants de l'Amérique du Nord. Avec cette couverture, James Luna inscrit son action dans l'histoire de l'art de performance, mais aussi dans celle des Premières Nations.

Suite à ce premier tableau vivant, le performeur revient simplement vêtu de mocassins et d'une petite culotte, au motif de style léopard. Le corps de l'artiste occupe tout l'espace. Cette présence physique est renforcée par l'action effectuée par Luna pour ce deuxième aller-retour dans la galerie : il court, mais au ralenti, s'immobilisant à chaque fois que son pied touche le sol, ce qui accentue et dirige l'attention des spectateurs vers les mouvements des muscles de son corps. James Luna se montre en étant dénudé de tout signe culturel. Une fois la présence de ce corps bien installée, bien soulignée par le performeur et remarquée par les spectateurs, l'artiste répétera ce manège avec une crécelle, puis avec un téléphone portable. En courant d'un bout à l'autre de la galerie avec une crécelle, le sujet de la performance, par la dimension culturelle de l'objet qu'il tient, revêt maintenant une identité culturelle clairement marquée. Le petit bruit de l'instrument de musique, dont le rythme est ici semblable à celui d'un tambour traditionnel, évoque instantanément les Premières Nations, et plus spécifiquement la figure du chaman, qui installe sa cérémonie avec le rythme de la percussion. Plutôt que de laisser ce caractère rituel se poursuivre, le performeur évoque une tout autre réalité en remplaçant ce hochet par un cellulaire. Après avoir mimé Beuys, puis un chaman amérindien, voilà que Luna, toujours uniquement vêtu de mocassins et d'un caleçon, revêt les traits d'un homme d'affaire, gesticulant et s'impatiant en parlant au téléphone.

Poursuivant cette esthétique de la rupture et du détournement, James Luna revient ensuite dans l'espace vêtu de manière plus conventionnellement amérindienne : coiffe de plumes rouges, chandail et pantalons à franges. Il porte au cou un saxophone-jouet en plastique, dans lequel il fait semblant de souffler avec beaucoup d'émotion et d'intensité. Le performeur donne l'impression de jouer à être Amérindien comme il le fait avec son instrument. À la manière d'un musicien de rue, il s'approche ensuite des spectateurs, leur tend un gobelet

dans l'espoir de recevoir de l'argent. Le performeur se montre insistant. Certains spectateurs mettent la main à la poche pour placer quelques pièces dans le gobelet. Lorsque le performeur reçoit un billet en papier plutôt que de la monnaie, il se montre reconnaissant, serrant la main du généreux donateur. Dans son compte-rendu de la performance, Lara Evans remarque qu'une femme, dans un geste de séduction appuyé, au lieu de déposer de l'argent, a remis une carte avec son numéro de téléphone dans le gobelet du performeur.

Un manège similaire se répète au tableau suivant, mais cette fois-ci le jeu somme toute inoffensif se transforme en malaise réel. James Luna a maintenant l'air d'un clochard alcoolique. Portant, en plus des mêmes mocassins et du même pantalon que tout à l'heure, un bandeau autour de la tête, des lunettes fumées et une chemise à carreaux, l'artiste avance en titubant, une canette de bière à la main. Entre deux rasades, il fait semblant d'uriner contre un mur. Puis il s'accroupit, fait mine de dormir pendant un moment, se relève et boit à nouveau. Il sort son gobelet de sa poche et, alors que des rires se font entendre dans la salle, se remet à quêter quelques instants, mais de manière beaucoup plus détachée cette fois, pour finir par laisser sa canette de bière à une femme qui lui donne un billet. L'action, ici, dérange. Luna incarne un stéréotype qui rend les spectateurs inconfortables et leur demande de réagir, de participer. Lara Evans décrit ainsi le malaise qu'elle a ressenti à ce moment (2010, en ligne) :

A moment ago we had been willing to respond with generosity, humor, approval. What was different now? Luna was presenting us as a drunken Indian man, begging for change. This is something that anyone living in an urban area of New Mexico has experienced in the real world. What does our hesitation in this performance say about us? About the world we live in? [...] Do I put some coins in the begging cup held out by the "drunken Indian?" Will that imply approval and acceptance of that stereotype? It seems lacking in compassion to simply do nothing. Is it possible to act with compassion while not furthering the stereotype? But the moment passes. The cup is gone, and I have done nothing. The drum solo continues and the audience, including myself, only have a short time to wrestle with our consciences before Luna reemerges in yet another guise⁷¹.

⁷¹ Traduction libre : « Un instant plus tôt, nous étions prêts à participer avec générosité, humour, approbation. Qu'est-ce qui était différent maintenant ? Luna se présentait comme un Amérindien ivre, mendiant pour de la monnaie. Toute personne vivant dans une zone urbaine du Nouveau-Mexique a rencontré cette situation. Qu'est-ce que notre hésitation dans la performance dit de nous ? À propos du monde dans lequel nous vivons ? [...] Dois-je mettre quelques pièces de monnaie dans la tasse tendue par cet "Indien saoul" ? Le faire signifierait-il qu'on approuve et accepte ce stéréotype ? Ne simple-

Stéréotypes en mouvement

Les performances de James Luna installent un trouble qui oblige les spectateurs à négocier avec eux-mêmes. En incarnant des stéréotypes, Luna nous force à réfléchir à notre propre rapport à ces stéréotypes. Puisqu'il multiplie des personnages conventionnels, qu'il en offre l'éventail vivant, défilant devant nos yeux, il nous force à nous poser cette question encore et encore. Nous avons à peine le temps de formuler, pour nous-mêmes, une réponse, qu'apparaît un nouveau stéréotype, et par conséquent une nouvelle lutte avec nos réactions et notre conscience. La suite immédiate de *Petroglyphs in Motion* poursuit et prolonge ce malaise, alors que le performeur revient en robe de chambre, avec une bombonne d'oxygène sur roulettes, un masque pour respirer et les mêmes lunettes fumées. Luna incarne maintenant un homme malade qui, ironiquement, fume une cigarette, ce qui le fait tousser terriblement.

Dans le contexte de la performance, l'ironie est violente. Le stéréotype fait sourire et grimacer à la fois. La caricature et les traits grossis du cliché participent de l'humour, mais ce que dépeint ce tableau évoque une dure réalité. On ne peut que désapprouver le comportement mimé par le performeur. La morale élémentaire veut qu'on ne se promène pas avec un masque à oxygène dans une main et une cigarette allumée dans l'autre. Il y a quelque chose de provocant dans l'action de James Luna qui, comme pour les tableaux précédents, ne prononce aucune parole. Sa présence, comme dans *The Artifact Piece*, parle pour lui et interroge les spectateurs. Le discours qui se dégage de cette action silencieuse place les spectateurs dans une position inconfortable, dans laquelle il est difficile de connaître la manière la plus appropriée de réagir.

Cet inconfort bien installé, les tableaux suivants montreront des figures humoristiques et stéréotypées un peu moins ambivalentes. James Luna incarne d'abord un personnage sado-masochiste. Vêtu d'un chapeau rond, d'un débardeur de cuir, des petites culottes portées plus

ment rien faire reviendrait à manquer de compassion. Est-il possible d'agir avec compassion tout en n'encourageant pas le stéréotype ? Mais l'action se poursuit. La tasse du mendiant s'en est allée, et je n'ai rien fait. Le solo de batterie continue et le public, y compris moi-même, n'a que peu de temps pour se débattre avec sa conscience avant que Luna ne réapparaisse dans un autre costume. »

tôt et toujours de ses lunettes fumées, le performeur tient un fouet, avec lequel il flagelle la paume de sa main, ainsi que le mur où il se rend à chacun de ses mouvements-déguisements. Puis, après un regard menaçant vers le public, il s'avance et fouette, somme toute gentiment, une spectatrice. Le danger que représente potentiellement le performeur est ici désamorcé. Ce tableau vivant montre aussi que les stéréotypes personnifiés et mis en mouvement par Luna ne sont pas tous et pas uniquement amérindiens. L'œuvre du performeur, bien qu'elle se réfère grandement aux cultures autochtones, ne se cantonne pas à un univers de référence qui serait exclusivement amérindien.

Après avoir incarné Joseph Beuys au tout début de la performance, Luna personnifie un coyote dans le dixième portrait vivant de *Petroglyphs in Motion*. Il fera ainsi déguisé trois allers-retours dans l'espace de la galerie. Vêtu d'un t-shirt rouge à franges, du même caleçon et d'une queue en fourrure à l'arrière, le performeur mime l'animal : il sautille, regard à l'affût, se met à quatre pattes, renifle. Il revient ensuite, pourchassé par une femme blonde qui le frappe avec un balai. Au troisième mouvement, c'est le performeur-coyote qui poursuit la femme, brandissant un faux sexe surdimensionné. Commentant cette dernière scène, Lara Evans écrit : « *Coyote as Trickster is often 'cleaned up,' so to speak. He is more or less desexualized for public consumption. Luna was giving us the highly sexed side of Coyote* ».

À travers ce jeu de rôles, James Luna nous montre différents visages de l'Amérindien et différents visages du Coyote. Ce dernier participe d'une ambivalence : tantôt rusé, tantôt relégué au rang de bête indésirable, il représente également la figure mythologique du fripon sur-sexué que l'on retrouve dans plusieurs cultures autochtones des Amériques et d'ailleurs. L'allusion au coyote permet de considérer non pas seulement ce tableau, mais l'ensemble de la performance comme une personnification de la figure du trickster. Réincarnation de Joseph Beuys, sprinteur, homme d'affaires, musicien de rue, itinérant alcoolique, fumeur cancéreux, adepte de sado-masochisme et enfin coyote, le performeur-trickster joue tous les rôles. Comme le fait Bugs Bunny, ainsi qu'il a été discuté au premier chapitre, le performeur-trickster change d'identité comme il change de costume. Et il n'y a pas de limites aux rôles que le trickster peut adopter. Par l'action, Luna illustre que le Coyote et le sujet amérindien sont tous deux des êtres multiples. Le performeur montre qu'il est possible d'être à la fois

amérindien et homme d'affaires, amérindien et itinérant, alcoolique, sado-masochiste et plus encore. Ces rôles stéréotypés ne sont pas exclusifs. James Luna incarne ces personnages figés de manière à faire prendre conscience aux spectateurs du caractère réducteur, voire caricatural, de ces représentations, qu'elles soient proprement amérindiennes ou non.

Après l'épisode du coyote, le performeur revient pour effectuer le même mouvement d'aller-retour vêtu d'un costume rouge plutôt chic. Avec son chapeau et ses lunettes fumées, il fait quelques pas de danse en claquant des doigts. On dirait cette fois un crooner. Ce stéréotype est plus « propre », plus valorisé socialement que certains de ceux qui ont été incarnés précédemment. Mais il s'agit néanmoins d'un stéréotype, d'un rôle typé, parfaitement conventionnel. Ce portrait illustre l'utilisation polysémique des objets dans le travail de James Luna. Dans ses performances, un objet, comme des lunettes fumées, peut jouer un rôle différent selon le contexte et selon le personnage qu'il utilise. Ce sont bien les mêmes lunettes fumées que Luna porte dans plusieurs portraits de *Petroglyphs in Motion*, mais il ne cesse de détourner leur signification.

Ce dernier personnage représentait un Amérindien riche, et même cool, qui aurait réussi dans le monde moderne et capitaliste. Le personnage suivant fait plutôt partie des écopés de la société. Maintenant assis dans une chaise roulante, torse nu, une coiffe de plumes qui ressemble à un jouet pour enfants sur la tête et toujours avec les mêmes lunettes fumées, le performeur a replié une de ses jambes sur lui-même, ce qui donne l'impression qu'elle aurait été coupée juste en bas du genou. C'est Uncle Jimmy, un personnage amérindien, vétéran de la guerre du Vietnam, que l'on retrouve assez fréquemment dans les performances de James Luna, notamment celle qu'il a présentée à la Rencontre internationale d'art performance de Québec en 2006. Une fois de plus, le performeur utilise des conventions de représentation extrêmement simples pour susciter une réaction et une réflexion chez les spectateurs. Voici un stéréotype, en voici un autre, et un autre. Comment réagit-on, comment doit-on réagir devant eux ? Telles sont les questions que Luna nous invite à nous poser.

Pour boucler la boucle à la fin de la performance, le performeur effectue les dernières traversées de l'espace simplement vêtu du même caleçon qu'au début, renouant ainsi avec

une représentation du corps sans costume, et par conséquent, non stéréotypée. Alors qu'il agite sa crécelle, la batterie se tait. Le performeur n'aura rien dit de toute la performance. L'absence de paroles ainsi que la simplicité et le caractère répétitif de l'action et des images laissent toute la place pour qu'un dialogue intérieur ait lieu dans la tête du spectateur. Ce dernier observe l'action, mais également ses propres réactions. Le diaporama vivant de la performance, en représentant les stéréotypes, nous laisse imaginer tout ce qui ne relève pas de ces conventions de représentation. Si les clichés font partie de la réalité, cette dernière ne peut être réduite à un ensemble d'images convenues.

La performance nous rappelle également qu'un stéréotype ne vient jamais seul. Dans *Les lieux de la culture : Une théorie postcoloniale*, Homi K. Bhabha (2007, p. 121) écrit que « le stéréotype [...] est une forme de savoir et d'identification qui oscille entre ce qui est toujours "en place", déjà connu, et quelque chose qui doit être anxieusement répété... ». Dans son chapitre « L'autre question : stéréotype, discrimination et discours du colonialisme », il soutient également que « le stéréotype exige, pour que sa signification soit réussie, une chaîne continue et répétitive d'autres stéréotypes (*ibid.*, p. 137) ». Le stéréotype fonctionne ainsi dans un ensemble de représentations conventionnelles, mais « la chaîne de la signification stéréotypique est curieusement mêlée et clivée, polymorphe et perverse », ainsi que l'ajoute encore Bhabha (*ibid.*, p. 144). *Petroglyphs in Motion* crée un tel ensemble stéréotypique, qui oscille entre l'ironie et l'inconfort, la répétition et le clivage.

Ironie et inconfort

La plupart des commentateurs du travail de Luna mentionnent sa dimension ironique. Dans le catalogue de l'exposition collective *The Decade Show*, où Luna avait présenté pour la deuxième fois *The Artifact Piece*, Jimmie Durham écrit ([collectif], 1990, p. 172) :

[H]is "museum" installation in which he puts his own body on display along with such "artifacts" as his divorce papers, diplomas, etc., seems genius to me – with that quietly outrageous Indian humor that has been so valuable to our survival⁷².

⁷² Traduction libre : « [S]on installation "muséale", dans laquelle il met son corps en exposition avec ces "artéfacts" que sont ses papiers de divorce, diplômes, etc., me semble géniale – avec ce tranquille et scandaleux humour amérindien qui a été si précieux pour notre survie. »

Commentant la venue de James Luna à la Rencontre internationale d'art performance de Québec en 2006, Guy Sioui Durand écrit pour sa part dans la revue *Inter* (2007, p. 21) :

Luna a développé une pensée amérindienne de l'art action comme outil de subversion. Il convie dans ses performances artefacts traditionnels, oralité (spoken word), mais surtout il manie l'humour et l'ironie comme mécanismes de réflexion et de déconstruction des stéréotypes envers les Amérindiens.

Selon Durham et Sioui Durand – deux importants acteurs et commentateurs de l'art amérindien contemporain –, l'humour, et particulièrement l'ironie, serait ainsi un outil efficace, voire nécessaire, pour prendre conscience, et éventuellement déplacer ou subvertir les représentations des Premières Nations. Cet humour, légèrement irrévérencieux, que l'on qualifie comme étant culturellement amérindien et que l'on peut associer à la figure du trickster, questionne et fait réagir. C'est une forme d'humour performative.

Face aux stéréotypes qui touchent les cultures amérindiennes, l'ironie interpelle le spectateur et l'amène à réaliser la nature stéréotypée de ces représentations. Le travail de James Luna sait adopter un ton qui, sans s'afficher comme tel, s'avère particulièrement provocateur. Dans *Leçons de scandale*, Arnaud Labelle-Rojoux soutient que le véritable scandale advient par la rupture avec les conventions. Il écrit (2000, p. 15) :

L'effet scandaleux implique un défi. Défi, on l'a dit, à la loi, à la morale, à la religion, aux normes, au confort. Défi à la rationalité aussi. Il ne s'agit pas simplement de la question du « nouveau » ou de l'inconnu mais de l'étrangeté d'œuvres obligeant les spectateurs, lecteurs ou auditeurs, la surprise passée, à penser ou analyser autrement.

Labelle-Rojoux note encore (*ibid.*, p. 138) :

La question de la perte des repères est fondamentale lorsque l'on parle de scandale. [...] La perte de repères apparaît comme une démythification d'autant plus troublante lorsqu'elle laisse deviner son contraire : l'impérieuse nécessité des repères (moraux, historiques, politiques, esthétiques).

The Artifact Piece est un scandale muet, une révolte passive. Cette performance-installation place ceux et celles qui tentent d'en saisir les enjeux et la portée, dans un inconfort résultant d'une perte de repères par rapport à ce que serait l'amérindianité. Cette œuvre nous amène à penser que les Amérindiens ne sont pas des artefacts. Mais que sont-ils alors ? Devant le

travail de James Luna, toute certitude ou tentative de définition s'avère glissante, fuyante, inopérante. Le performeur nous laisse dans le doute, au milieu de repères qui ont volé en éclats, sans solution immédiate pour en établir de nouveaux. Son travail véhicule un message, mais ne pense pas à la place des spectateurs.

L'ironie permet de faire face à la violence et à l'aseptisation des clichés de l'amérindianité. Mieux vaut en rire, pourrait-on dire. Elle permet également de faire passer un message qui comporte lui aussi une charge de violence, de rage, et de le rendre supportable, recevable pour le spectateur. L'ironie permet de négocier l'écart entre les représentations des Premières Nations et la réalité singulière d'un sujet amérindien. Du point de vue du spectateur, elle permet la déconstruction de conventions. Car l'ironie installe une certaine connivence entre celui qui la propose et celui qui la reçoit et qui la saisit. Plusieurs commentateurs du travail de James Luna en font preuve à leur tour. Ainsi W. Richard West, dans sa préface à *Emendatio* (Lowe et Smith, 2005, p. 7) :

As you approach the work of James Luna, please check your platitudes at the door and leave your clichés behind. Luna is the unexpected. A member of the La Jolla Band of Mission (Luiseño), he is also an Indian with a mission. And that mission is nothing less than a redefinition of Native art and a reimagining of Indian identity⁷³.

Devant le travail de Luna, qui déconstruit les clichés en les incarnant, il vaut mieux, en effet, laisser ses stéréotypes au vestiaire, puisqu'ils risquent fort d'être mis à mal.

L'artiste joue au cliché. À travers cette posture ironique, il nous conduit à imaginer ce qu'il pourrait y avoir au-delà des stéréotypes, à opérer cette réinvention de la représentation des Premières Nations et du sujet amérindien. James Luna nous invite à penser l'amérindianité de manière actuelle. W. Richard West écrit à ce propos (*ibid.*, p. 8) :

Indians, in other words, are not here to confirm some contemporary notion of updated Edward Curtis imagery come to life. To be sure, many of us still

⁷³ Traduction libre : « En approchant l'œuvre de James Luna, veuillez s'il vous plaît laisser vos platitudes au vestiaire et vos clichés derrière. Luna est l'imprévisible. Membre de la nation La Jolla de Mission (Luiseño), il est aussi un Amérindien avec une mission. Et cette mission n'est rien de moins qu'une redéfinition de l'art autochtone et une reconception de l'identité amérindienne. »

adhere to revered traditions; we can still – some of us – make beautiful baskets and beadwork masterpieces, but we are also full of contemporary complexity, sophisticated sensibility, in-your-face irony and humor⁷⁴.

C'est en effet avec humour, ironie, sensibilité, complexité et de manière contemporaine que James Luna nous lance au visage les représentations stéréotypées des Premières Nations.

Take a Picture with a Real Indian

Dans sa performance-installation *Take a Picture with a Real Indian* (fig. 2), créée en 1991 et présentée à quelques reprises depuis, Luna invite les spectateurs à poser aux côtés de différentes représentations de lui-même en tant qu'Amérindien. Suivant l'esprit d'ironie suggestive qui parcourt le travail de l'artiste, il n'y a pas un « vrai Indien », mais plutôt trois. Le dispositif comporte trois photographies en noir et blanc représentant James Luna en grandeur réelle. Sur la première, il porte un pagne, un collier et un plastron faits de perles ainsi qu'une coiffe surmontée d'une plume ; sur la deuxième, il est simplement vêtu d'un pagne (le même qui était utilisé pour la performance *The Artifact Piece* à New York en 1990) ; et sur la troisième, Luna est habillé avec des vêtements de tous les jours : un pantalon clair et un t-shirt foncé. Il montre ainsi trois représentations de l'Amérindien : une traditionnelle, voire cérémonielle (l'Indien noble), une autre plus sobre (le Bon Sauvage) et une dernière, moins convenue, mais plus moderne ou, pourrait-on dire, occidentale. Ces images, placées à la verticale de sorte qu'elles tiennent debout, sont découpées en suivant le contour de la silhouette de l'artiste, renforçant ainsi leur apparence humaine et leur effet d'authenticité.

L'action performative qui prend place dans ce dispositif est particulièrement simple : le performeur met de côté la photographie (la représentation) qui correspond à son accoutrement pour prendre sa place (en tant que corps réel) et invite les spectateurs à venir se faire photographier à ses côtés. « *Come take a picture with a real Indian* », dit-il en s'adressant au

⁷⁴ Traduction libre : « En d'autres termes, les Amérindiens ne sont pas ici pour confirmer une idée contemporaine ou mise à jour de l'imagerie d'Edward Curtis qui prendrait vie. Pour le dire clairement, beaucoup d'entre nous adhèrent à des traditions toujours vénérées ; nous pouvons encore – certains d'entre nous – faire de magnifiques paniers et des chefs d'œuvre perlés, mais nous sommes aussi plein de complexité contemporaine, de sensibilité sophistiquée, d'ironie et d'humour “rentre-dedans”. »

public présent. Et il répète l'action pour les deux autres reproductions de lui-même, chaque fois « déguisé » comme l'un des personnages que l'on retrouve sur les photographies. Les polaroids réalisés lors de la performance sont ensuite affichés sur le mur, et les spectateurs ayant participé pouvaient conserver une copie de la photographie. La première version de *Take a Picture with a Real Indian*, a eu lieu au Whitney Museum of American Art, à New York, en 1991, lors de l'exposition collective intitulée *SITEseeing: Travel and Tourism in Contemporary Art*. Elle a ensuite été présentée dans l'espace public, toujours à New York, en septembre 1994, pour le *42nd Street Project* organisé par Creative Time ; au Art Center de Salina (au Kansas), en février 2001, où elle a été filmée⁷⁵ ; à l'Université Cornell, dans l'état de New York, également en 2001 ; à l'Université Essex, en Angleterre, en novembre 2003 ; et enfin au centre-ville de Washington, sous l'initiative du National Museum of American Indian, en octobre 2010⁷⁶.

Dans ce décor ludique semblable à ceux qui invitent enfants et touristes à prendre une photo-souvenir aux côtés de personnages peints, parfois en plaçant leur visage à un endroit prévu à cet effet, la participation des spectateurs fait partie de la performance, qui demande la présence et l'investissement de volontaires. L'action du performeur, comme dans *The Artifact Piece*, consiste surtout à *être là*, en tant que sujet amérindien. Avec ironie, James Luna nous dit en quelque sorte que le simple fait de se présenter en tant qu'Amérindien est une action en soi, un geste suffisant pour créer un événement. Il n'y a ici aucune prouesse physique (rester immobile est tout de même une action exigeante), aucun travail d'acteur (comme c'était le cas pour *Petroglyphs in Motion*, où le performeur incarnait tout de même une dizaine de personnages). Le performeur s'efface en quelque sorte pour incarner la figure de l'Indien.

« Je suis un Amérindien, un vrai Amérindien, et vous pouvez venir vous faire prendre en photo avec moi ; vous en laissez une ici et vous en apportez une avec vous », pourrait-on dire

⁷⁵ James Luna & David J. Merritt, *Take a Picture with a Real Indian*, Toronto, V Tape, 2001, 12 min. Un extrait se trouve en ligne : <http://www.youtube.com/watch?v=dAa69BVwPYg> [mars 2011].

⁷⁶ On peut voir des photographies de la performance sur le site d'United Press International : www.upi.com/News_Photos/Features/Take-a-Picture-with-a-Real-Indian-on-Columbus-Day/3937 [mars 2011].

pour résumer le discours, simple et direct, de l'œuvre. Là encore, Luna prend comme point de départ des conventions établies pour ensuite, comme le suggérait Amelia Jones à propos de *Dream Hat Ritual*, les compliquer. C'est à partir du corps que ce détournement et cette complication du rapport conventionnel aux Premières Nations ont lieu. Ici aussi, James Luna est l'objet de l'œuvre. *Take a Picture with a Real Indian* représente trois visages de la figure de l'Amérindien et en même temps trois visages de l'artiste lui-même. Face aux photographies, les spectateurs sont conviés à choisir l'image qu'ils préfèrent ou qui, selon eux, représente le mieux un « vrai » Amérindien. Ensuite, le spectateur place son corps près de celui, réel (pendant la performance) ou photographié (lorsque l'œuvre est présentée par la suite sous forme d'installation), de l'artiste. Ici encore, le spectateur doit s'interroger par rapport aux stéréotypes de l'amérindianité.

L'œuvre prend la forme d'un jeu. L'ironie fait en sorte que la performance nie son titre. *Take a Picture with a Real Indian*, nous demande-t-elle, mais elle nous dit en même temps qu'il n'y a pas de « *Real Indian* », qu'un « vrai Amérindien », cela n'existe pas. Non seulement s'agit-il de photographies sur panneau, mais, en en montrant trois versions, Luna illustre qu'il y a différentes incarnations, plus ou moins stéréotypées, d'un « vrai Amérindien ». Il y a l'Amérindien des cérémonies, celui des danses, des rituels et des pow-wows, costumé à l'image du chaman ou du « grand chef ». Il y a l'Amérindien sauvage, celui qui vit, presque nu, dans la nature et qui correspond à la vision du Bon Sauvage, glorifiée notamment par Jean-Jacques Rousseau. Ce sont deux clichés. Y en a-t-il un qui ait l'air plus ou moins authentiquement amérindien ? Au spectateur de juger. James Luna, en lui demandant de prendre une photographie avec un de ces stéréotypes, demande au spectateur de réfléchir aux idées préconçues qu'il peut avoir par rapport aux Premières Nations et à leur représentation.

Il y a aussi l'Amérindien d'aujourd'hui, celui qui ne porte plus de signes traditionnels et conventionnels de sa culture. Il est comme tout le monde. Est-il pour cela moins amérindien, moins *réellement* amérindien ? Le dispositif de la performance ne laisse pas vraiment le choix de répondre « bien sûr que non ». Parce qu'elle est, pour ainsi dire, sur le même pied que les deux autres, cette représentation prend la même valeur, et cette valeur est directement reliée à une identité amérindienne réelle. Voici un vrai Amérindien, en voici un deuxième, et

un troisième. Ces trois différents portraits s'inscrivent directement dans l'économie du stéréotype. Ainsi placés côté à côté, l'efficacité de ces stéréotypes est rompue. Il n'y a pas une seule et même manière d'être « vraiment » amérindien ; voilà ce que l'œuvre nous invite à penser. Ici encore, James Luna nous fait comprendre que la réalité est truffée de stéréotypes, mais qu'elle ne se réduit pas à ces représentations conventionnelles.

Prendre la pose

Take a Picture with a Real Indian montre trois portraits d'Amérindiens, mais aussi trois portraits d'une même personne : James Luna. C'est lui, au fond, le « *real Indian* » avec lequel les spectateurs sont conviés à se faire photographier. C'est lui, accoutré d'un costume cérémoniel. C'est lui, simplement vêtu d'un pagne. Et c'est encore lui, habillé de vêtements banals. La performance nous dit que les Amérindiens sont de vrais Amérindiens indépendamment de la manière dont ils sont vêtus. Un Amérindien est-il plus « réellement » amérindien en étant habillé de façon cérémonielle, presque nu ou vêtu comme tout le monde ? Le spectateur est en quelque sorte forcé de constater l'absurdité de cette authenticité identitaire établie à partir de l'apparence, à partir de déguisements ou de non-déguisements. Si l'habit ne fait pas le moine, on pourrait dire qu'il ne fait pas non plus l'Amérindien.

Souvent, ce à quoi l'on pense lorsqu'il s'agit de présenter ou de représenter une culture se compose d'éléments provenant de traditions. Ces dernières peuvent bouger, s'actualiser, mais il arrive fréquemment qu'elles soient figées par les représentations qui en sont faites et qui deviennent, au mieux, des stéréotypes, et au pire, des clichés. Le performeur confère aux cultures amérindiennes une présence et un corps qui ne sont pas stigmatisés par un irrémédiable retour vers le passé, mais qui, en tenant compte de ce passé, sont également en accord avec le présent. Le dispositif suggère que, si l'on doit choisir lequel de ces trois portraits est le plus vrai, ce serait celui qui n'est pas déguisé, celui qui, finalement, correspond le plus fidèlement et le plus platement à ce que serait un Amérindien aujourd'hui.

L'authenticité fantasmée et stéréotypée est-elle irrémédiablement irréconciliable avec le monde contemporain ordinaire ? Un Amérindien authentique et actuel, est-ce une figure qu'il

est possible d'envisager ? « *Indians are okay as long as we don't change too much. Yes, we can fly planes and listen to hip-hop, but we must do these things in moderation and always in a true Indian way* », décrit avec ironie Paul Chaat Smith dans son essai intitulé « *Luna remembers* » (Lowe et Smith, 2005, p. 29 ; Chaat Smith, 2009, p. 91). Commentant le travail de James Luna de manière générale, il poursuit : « *It presents the unavoidable question : are Indian people allowed to change? Are we allowed to invent completely new ways of being Indians that have no connection to previous ways we have lived? (ibid.)* » S'il est possible de réinventer l'amérindianité, le déguisement ne serait-il pas plutôt le contraire de l'authenticité ? Être soi-même, serait-ce justement ne pas être déguisé ?

La performativité pousse à la réflexion et l'œuvre de James Luna invite à poser ce type de questions, à effectuer ce travail de disconvenance. L'authenticité n'est pas l'accoutrement, le vrai n'est pas toujours ce que l'on tient pour vrai. Mais que serait, alors, un vrai Indien ? James Luna ne fournit pas de réponse unique et claire. Son travail créateur invite plutôt à mettre en doute ce que l'on croit vrai, à questionner les perceptions et à développer une réflexion sur la représentation des cultures amérindiennes. L'analogie entre la photographie et la représentation des Premières Nations dans *Take a Picture with a Real Indian* illustre par ailleurs que la photographie et la représentation figent et cadrent le réel. Ce sont des images fixes qui, forcément, ne montrent pas tout de la réalité. En prenant la pose, James Luna nous dit qu'être amérindien ne revient justement pas à *prendre la pose*. La photographie comme la représentation participent d'un arrangement, d'une mise en scène de la réalité.

« L'image est cette irréalité construite comme une réalité de la représentation dominante », écrit Steven Bernas dans *La croyance dans l'image* (2006, p. 8). Devant l'appareil photographique, on ne bouge pas, on sourit ou pas, on tente d'être soi-même pour l'image, de coïncider avec l'image que nous avons de nous-mêmes. La photographie, surtout ce genre de photographie, plutôt touristique, où l'on prend la pose, seul ou accompagné, devant quelque chose que l'on veut conserver d'une expérience, s'approprie une part du réel en le figeant sur la pellicule. Ces images disent : « j'étais là, j'ai vu ceci, j'étais avec telle personne ». Dans la performance de James Luna, le sujet amérindien devient à la fois un pur accessoire et une vedette. On prend la pose à ses côtés comme on le ferait à côté d'un monument, mais aussi

comme on le ferait avec une vedette. Ainsi, le sujet amérindien est à la fois un élément de décor (l'Indien « de service ») et une *rock star*, quelqu'un avec qui l'on est fier de poser.

Si l'on veut jouer le jeu, si l'on veut rire du stéréotype, il faudrait choisir l'Indien paré ou encore l'Indien en pagne, et non l'Indien en civil, qui n'a rien de l'authenticité feinte, ou moquée, par le dispositif. Il n'y a pas d'humour dans ce portrait de Luna en pantalon et en t-shirt. Si je veux, en tant que spectateur, participer de la satire opérée par la performance, ce n'est pas celui avec qui je vais poser. Comment alors montrer que l'on refuse de cautionner le stéréotype, comme le demandait Lara Evens à propos de *Petroglyphs in Motion* ? Doit-on s'éloigner des clichés pour marquer une distance, ou alors s'en rapprocher pour montrer que l'on a bien compris qu'il s'agit de clichés et que cette ironie participe d'une critique des représentations ? Malgré son caractère convivial, participatif et inoffensif, il n'y a pas de position confortable ou de choix idéal pour le spectateur dans les performances de Luna, particulièrement dans *Take a Picture with a Real Indian*. Le spectateur participant doit se compromettre, témoigner de sa propre négociation avec les stéréotypes de l'amérindianité. Il le fait également devant les autres spectateurs et devant un « vrai » Amérindien, ce qui renforce le sentiment d'inconfort. Commentant la présentation de la performance en Angleterre en 2003, Jaide Mead écrit (2011, en ligne) : « *Often it causes non-Indians to make an uncomfortable choice about who they believe the real Indian to be, and moreover they have to make that decision in front of an Indian.* »

La plus récente présentation de *Take a Picture with a Real Indian*, en 2010, renforçait cette tension, en prenant place dans un contexte lui-même lourd de sens. Elle avait en effet lieu à la Columbus Plaza de Washington, devant la sculpture représentant Christophe Colomb, la journée du Columbus Day, soit le 10 octobre⁷⁷. Le lieu et le moment n'auraient pu être mieux choisis pour critiquer et détourner la représentation conventionnelle des cultures amérindiennes. Avant la performance, présentée en plein centre-ville de 16h15 à 17h45, soit à une heure de grande affluence, James Luna a prononcé un bref discours, dans lequel il dénonce ces conventions :

⁷⁷ Un extrait vidéo se trouve en ligne sur la page Facebook du National Museum of the American Indian : <https://www.facebook.com/video/video.php?v=10100243886416480> [mars 2011].

Take a picture with a real Indian. Take a picture, on this beautiful sunny day.
 Take a picture with a real Indian, in one of the saddest day in our history.
 [...] America thinks it's fine to keep us in a box. America doesn't know us.
 [...] America needs to put down the romanticism. America likes our arts and
 crafts. America likes to see us dance. Our beads and feathers. [...] America
 doesn't know me. America should know us⁷⁸.

Si Luna accepte de jouer le jeu de l'« Indien de service » en cette journée commémorative, c'est afin d'en déconstruire l'image. Le performeur incarne cette perception romantique et figée des Premières Nations pour s'y attaquer.

Paradoxalement, *Take a Picture with a Real Indian* permet et ne permet pas de mieux connaître les Amérindiens et leurs cultures. « *America should know us* », concluait James Luna. Ironiquement, le performeur met en scène la connaissance conventionnelle sur les Amérindiens. Il montre ce qui est figé par une action qui fige à nouveau les conventions. L'artiste prend les conventions au piège de leur propre jeu et laisse au public le soin d'imaginer ce qui ne relève pas de ces conventions. La performance de Luna illustre l'irréconciliable impasse, au niveau de la représentation, entre ce qui est autochtone et ce qui est actuel. Le performeur ne le résout pas, il la met en scène, en images et en espace, et nous y invite à y participer, à en faire l'expérience. Il n'y a pas de solution, pas de résolution, mais un hiatus. Le travail de Luna vise à souligner cet écart, et éventuellement à en rire.

La démarche de James Luna illustre que toute représentation des cultures amérindiennes est stéréotypée, qu'il s'agisse d'une statue ou d'un cadavre dans un musée, d'un itinérant alcoolique, d'un Indien simplement vêtu d'un pagne ou de jeans. « Dès que Christophe Colomb eut foulé les plages du Nouveau Monde, il fut question d'images », écrit Serge Gruzinski dans *La guerre des images* (1990, p. 13). Bien sûr, Luna s'insurge contre ces clichés coloniaux, les dénonce, mais il le fait avec humour et en laissant une place pour que le

⁷⁸ Traduction libre : « Venez prendre une photo avec un vrai Amérindien. Venez prendre une photo, par cette belle journée ensoleillée. Venez prendre une photo avec un vrai Amérindien, dans une des journées les plus tristes de notre histoire. [...] L'Amérique croit que c'est correct de nous garder dans une boîte. L'Amérique ne nous connaît pas. [...] L'Amérique aurait besoin de délaissé un peu le romantisme. L'Amérique aime notre artisanat. L'Amérique aime nous voir danser. Nos perles et nos plumes. [...] L'Amérique ne me connaît pas. L'Amérique devrait nous connaître. »

spectateur, amérindien ou non, puisse, par le jeu, se trouver dans une position qui participe de la connivence. Le performeur nous dit que l'authenticité associée à l'amérindianité est un jeu de rôles et d'images. On peut jouer à l'Indien des cérémonies et des pow-wows, à l'Indien sauvage et presque nu, mais aussi à l'Indien moderne, « cool », « occidental ». Cela ne dépend que de l'habit, de la convention de représentation.

Les œuvres de Luna n'engagent pas à éprouver de la nostalgie devant la différence entre les images des traditions amérindiennes et celles du monde moderne, ou encore de faire comme si cette différence n'existait pas, et de promouvoir une représentation inchangée de ces traditions. Elles ne camouflent pas, comme le font les photographes Edward Curtis, tout indice du monde contemporain dans ses images. Elles ne déplorent pas la « dénaturation » ou l'acculturation des Premières Nations évoluant dans un univers qui ne serait plus le leur. À propos d'une autre performance de Luna, Coco Fusco écrit (1995, p. 33) :

Rather than celebrating the survival of a "pure" tradition, James Luna's moving performance, *The Shame Man*, depicts some of the most saddening aspects of contemporary Native American experience, inviting us to enter into a poignant and enriching process of redefining his culture⁷⁹.

Plutôt que de les placer dans une situation où la culpabilité prédomine, l'artiste invite les spectateurs à jouer avec lui et avec les clichés qu'il incarne. Dans cette démarche, redéfinir l'amérindianité est une tâche qui appelle la participation.

Rire ensemble

Take a Picture with a Real Indian est une forme de rituel ironique et expiatoire. Ceux qui y participent doivent accepter de se ridiculiser d'une certaine façon, de jouer leur rôle de personne posant auprès d'un « vrai » Amérindien de manière plus ou moins naïve. La performance nous invite à nous moquer de tout cela, et à cesser, tous ensemble, d'entretenir ces clichés réducteurs et ridicules. Le travail de James Luna a quelque chose de la ruse idiote du

⁷⁹ Traduction libre : « Plutôt que de célébrer la survie d'une tradition "pure", l'émouvante performance de James Luna, *The Shame Man*, représente certains des plus tristes aspects de l'expérience contemporaine amérindienne, nous invitant à entrer dans un processus poignant et enrichissant de redéfinition de sa culture. »

trickster qui, feignant une gaffe, réussit ce qu'il souhaitait réussir. Cela ne fonctionne pas à tout coup, mais il est possible, par cette astuce dissimulée derrière une apparence d'idiotie ou une objectivation volontaire, de transformer quelque chose du réel. Pince-sans-rire, le performeur prend l'apparence du stéréotype pour le détourner. Il se déguise, que ce soit en artéfact vivant, en personnages stéréotypés ou en « vrai Indien », pour court-circuiter les associations convenues à propos des Premières Nations. Si le trickster peut changer le cours du monde et l'affecter de manière irréversible, le performeur, pour sa part, peut modifier notre rapport avec lui.

Ce déplacement vise notamment la valeur d'authenticité associée aux représentations conventionnelles des cultures amérindiennes. Dans un texte du catalogue *Indian Legends*, Kerri Sakamoto écrit (Luna, 1993, p. 4) :

Luna critiques western anthropological notions of authenticity in which a culture can only be verified by its material artifacts, historic rituals and traditions. Like the stereotype, the authentic Indian is a fixed entity whose individual identity and living reality is denied⁸⁰.

L'authenticité, nous disent les performances de l'artiste, n'est pas nécessairement là où nous le croyons. Ce que nous considérons comme étant authentiquement amérindien s'établit souvent sur des stéréotypes. Luna nous invite à prendre conscience de l'individualité et de la réalité derrière les conventions. « *Luna insists that authenticity is not a goal for Indian people, but a prison* », comme l'écrit l'auteur de *Everything You Know about Indians Is Wrong*, Paul Chaat Smith (Lowe et Smith, 2005, p. 28 ; Chaat Smith, 2009, p. 90).

Dans la pratique de James Luna, le stéréotype n'est jamais une fin en soi, mais plutôt un outil de subversion. Le performeur se déguise en stéréotype et, ce faisant, en fissure l'image conventionnelle. Il laisse sourdre, à travers le cliché craquelé, une identité singulière et complexe, une réalité vivante et elle aussi complexe, comme si la force dynamique de cette identité et de cette réalité faisait ployer les conventions sous le poids de l'urgence d'en finir avec

⁸⁰ Traduction libre : « Luna critique la vision anthropologique occidentale de l'authenticité selon laquelle une culture ne peut être authentifiée que par ses artéfacts matériels, ses rituels historiques et ses traditions. Comme le stéréotype, l'Amérindien authentique est une entité fixée dont l'identité individuelle et la réalité vivante sont niées. »

les clichés. L'authenticité, pour Luna, réside dans ce dynamisme, dans ce refus, cette ironie et cette violence, dirigées vers les représentations stéréotypées des Premières Nations. Ses performances illustrent que ces conventions sont des pièges, des prisons, d'où le sujet amérindien contemporain doit s'échapper. Il ne s'agit pas de laisser tomber tout ce qui relèverait, d'une manière ou d'une autre de la convention ou de la tradition, mais de percevoir le bagage culturel amérindien de manière actuelle, en accord avec ce que le monde dans lequel cet héritage prend place est devenu, devient et deviendra.

Pour Paul Chaat Smith (*ibid.*) : « *The problem is as much the present as the past, and it is Luna's insistence to remember the past from an active standpoint as an artist who lives in the present.* » Truman Lowe abonde en ce sens : « *Luna's performance-installations explore what it means to be Native American in a contemporary world* (Lowe et Smith, 2005, p. 14). » À la fois simple et complexe, l'enjeu participe d'une évidence mais également d'une impossibilité. Si un artiste amérindien évoque son identité culturelle nécessairement au présent, puisqu'il crée au présent, cette identité culturelle est lourdement associée à un passé parasité de stéréotypes. Être *amérindien aujourd'hui* semble presque une contradiction dans les termes. La force et le mérite du travail de James Luna résident dans la manière simple et personnelle qu'il a de surmonter cette apparente contradiction et d'amener ceux qui font l'expérience de ses œuvres à faire de même.

Dans son ouvrage sur l'art amérindien contemporain, intitulé *Interventions: Native American Art for Far-Flung Territories*, Judith Ostrowitz écrit (2009, p. 172) :

This artist has made the transgression of neat answers and clear categories for Native American personae the subject matter of his entire artistic career. [...] Luna has refused to compromise for the sake of received ideas about authenticity or to underestimate his audiences' abilities to ponder to the complexities of contemporary Native American identity⁸¹.

⁸¹ Traduction libre : « Cet artiste a fait de la transgression de réponses nettes et de catégories claires à propos de la représentation de l'Amérindien le sujet principal de toute sa carrière artistique. [...] Luna a refusé de faire des compromis pour le bénéfice d'idées reçues sur l'authenticité ou de sous-estimer la capacité de son public à réfléchir aux complexités de l'identité amérindienne contemporaine. »

James Luna performe le sujet amérindien d'aujourd'hui tout en s'abstenant d'en donner une définition claire, un portrait univoque ou encore une recette pour le représenter, autrement dit d'en faire à nouveau un stéréotype.

James Luna fait aussi confiance à son public, à son intelligence et sa à sensibilité. Ce ne sont bien sûr pas tous les spectateurs qui saisiront la portée du travail du performeur et effectueront ensuite un réaménagement de leurs conventions et une actualisation de leur perception des Premières Nations. L'effet inverse peut se produire : certains peuvent y voir une matière à renforcer ces conventions. Représenter les stéréotypes est un jeu risqué. On n'en sort pas nécessairement gagnant. Les performances de Luna supposent que l'ironie et l'inconfort sont performatifs et porteurs de réflexion. Que ce soit dans *The Artifact Piece*, dans *Petroglyphs in Motion* ou dans *Take a Picture with a Real Indian*, il y a une part importante de l'action performative qui se déroule non pas devant les yeux des spectateurs, mais dans leur esprit. Comme l'écrit Gerald McMaster à propos de *The Artifact Piece* (2007b, en ligne) : « *The semiotic effect of this piece lies in the viewer's treatment of it.* » Les œuvres de Luna sont des propositions. De manière critique et ironique, sans rejeter les stéréotypes mais en se les appropriant, elles suggèrent des pistes de réflexion quant à de nouvelles façons d'exprimer et de percevoir l'amérindianité.

CHAPITRE 3

DÉTOURNEMENT ET SATIRE :

TWO UNDISCOVERED AMERINDIANS

DE COCO FUSCO ET GUILLERMO GÓMEZ-PEÑA

Richard Schechner présente ainsi le travail de Guillermo Gómez-Peña dans son ouvrage *Performance Studies: An Introduction* (2002, p. 257) :

Many artists want to expose the difficulties and explore the creative possibilities of playing across national, cultural, artistic, and personal borders. This brand of intercultural performances refuses utopian schemes, uncloaks and parodies power relations, and promotes a critical ideological perspective. At present, there is not better exemplar both practically and in enunciating its theory than Guillermo Gómez-Peña⁸².

La représentation de l'identité culturelle est au cœur du travail solo et collaboratif de Guillermo Gómez-Peña⁸³ et de Coco Fusco⁸⁴. La création, la critique et la citoyenneté – pour

⁸² Traduction libre (tel qu'indiqué à la première note, les citations en anglais de plus de deux lignes seront traduites en notes de bas de page, afin que le lecteur puisse s'y référer au besoin) : « Plusieurs artistes veulent exposer les difficultés et explorer les possibilités créatives de jouer à travers les frontières nationales, culturelles, artistiques et personnelles. Ce type de performances interculturelles refuse les schémas utopiques, dévoile et parodie les relations de pouvoir, et encourage les perspectives idéologiques critiques. À l'heure actuelle, il n'y a pas de meilleur exemple, à la fois dans la pratique et son commentaire théorique, que Guillermo Gómez-Peña. »

⁸³ Guillermo Gómez-Peña est un artiste de performance et écrivain né au Mexique en 1955. Après des études en littérature à l'Université nationale autonome de Mexico, il s'installe au Etats-Unis en 1978. Il a complété une maîtrise au California Institute for the Arts en 1983 et a cofondé et codirigé le Border Arts Workshop de 1985 à 1990. Il a participé au Festival de Théâtre des Amériques, à Montréal, en 1989, où il a reçu le Prix de la parole. Il a reçu en 1991 une bourse de la prestigieuse MacArthur Foundation ainsi qu'un American Book Award, en 1997, pour son livre *The New World Border*. En 1993, il a fondé avec Roberto Sifuentes le laboratoire de création La Pocha Nostra, maintenant établi à San Francisco : www.pochanostra.com.

⁸⁴ Coco Fusco est une écrivaine, commissaire, artiste et théoricienne de la performance. D'origine cubaine, elle est née à New York en 1960. Elle a complété une maîtrise en littérature à l'Université Stanford et un doctorat en études des arts à l'Université Middlesex, en Angleterre. Elle a été professeure associée la Tyler School of Art de l'Université Temple de 1995 à 2001, puis à l'Université Columbia, à New York. Depuis 2008, elle occupe ce poste à Parsons, The New School for Design, également situé dans la ville New York. Coco Fusco a débuté sa carrière d'artiste de performance à la fin des années quatre-vingt, collaborant notamment avec Guillermo Gómez-Peña et Nao Bustamante.

reprandre les trois dimensions de la performance mises de l'avant par Dwight Conquergood et commentées en introduction – vont de pair dans leur pratique commune et dans leur travail respectif. On les retrouve également dans la réflexion qu'ils mènent sur leurs démarches, où les transgressions et les jeux de frontières touchent à la fois à des problématiques culturelles, à la question du genre, de la représentation, ainsi qu'à une recherche qui souhaite mettre en place de nouvelles formes d'expression et de création performatives.

D'une manière comparable à James Luna, Fusco et Gómez-Peña sont des « porteurs » de clichés associés à l'identité culturelle ou au genre : ils prennent sur eux les conventions pour les incarner et les détourner. Dans leurs performances respectives et dans leur projet collaboratif *The Year of the White Bear*, ils ne cessent de mettre en scène des corps culturellement ou sexuellement marqués, des corps qui portent leur identité comme un déguisement formé de signes conventionnels et de stéréotypes. Fusco et Gómez-Peña revêtent les clichés de façon fantaisiste et satirique, en soulignant le fait qu'ils détournent et dénaturent ces clichés et les éléments culturels dont ils sont les images figées, réductrices et inexactes. Leur travail performatif vise à déformer à nouveau les déformations opérées par les stéréotypes.

The Year of the White Bear

Durant la première moitié des années quatre-vingt-dix, Coco Fusco et Guillermo Gómez-Peña ont réalisé plusieurs collaborations, dont le projet *The Year of the White Bear*, qui comprenait une performance, un spectacle à mi-chemin entre le théâtre et le *radio art*, une exposition artistique et un film. Maria Barandiarán le résume ainsi (1993, p. 40) :

The strategy of the project is to create an encounter zone between Latin-American and Anglo-American (or White Bear, the name given to Europeans in the poems of the Páez people of Columbia) cultures, where each one rediscovers the stereotypes through which we still perceive the other⁸⁵.

Ses plus récents projets (*A Room of One's One* et *Operation Atropos*) abordent la question du féminin dans les techniques utilisées par l'armée pour les interrogatoires. Voir www.thing.net/~cocofusco/.

⁸⁵ Traduction libre : « Le projet vise à créer une zone de rencontre entre les cultures latino-américaine et anglo-américaine (ou celle de l'Ours blanc, nom donné aux Européens dans les poèmes de la nation Páez en Colombie), où chacun redécouvre les stéréotypes par le biais desquels nous continuons à percevoir l'autre. »

La performance *The Guatinaui World Tour*, aussi intitulée *Two Undiscovered Amerindians*, parfois *Two Undiscovered Amerindians visit...* (suivi du nom de la ville visitée) ou encore *The Couple in the Cage*, est de loin le volet le plus important et le plus connu de l'ensemble de ce projet. Ce chapitre fera une analyse détaillée de cette performance, en tenant compte du film qui en a été tiré ainsi que des témoignages des deux artistes.

Pour cette performance, réalisée à dix reprises entre 1992 et 1994, Coco Fusco et Guillermo Gómez-Peña se sont présentés comme des autochtones d'une nation qui viendrait tout juste d'être découverte, vivant sur l'île (fictive) de Guatinau, s'enfermant dans une cage pour le plaisir et la perplexité des passants et des visiteurs de différents musées. Ceux-ci pouvaient payer pour faire danser ou chanter les performeurs (cinquante sous), ainsi que pour se faire photographier en leur compagnie (un dollar). La performance durait généralement trois jours consécutifs, à raison de plusieurs heures par jour (généralement huit). Les performeurs étaient emmenés à la cage en étant tenus en laisse par des « gardiens », qui étaient de connivence avec eux, et n'en sortaient que pour aller à la salle de bain, en étant également tenus en laisse⁸⁶. Les performeurs étaient nourris par ces mêmes gardes, quelques fois par des spectateurs. La cage, de couleur dorée, mesurait dix pieds par douze pieds (environ trois mètres par trois mètres et demi) et elle était fermée avec un cadenas.

Two Undiscovered Amerindians visit... a été présenté pour la première fois en mars 1992 à la galerie de l'Université Irvine en Californie (institution où Chris Burden et James Luna ont étudié). Ensuite, la performance s'est déplacée vers la Plaza de Colón à Madrid et le Covent Garden à Londres, dans le cadre du Edge Festival. La même année, elle a été accueillie au Walker Art Center de Minneapolis, au Smithsonian Museum de Washington, ainsi qu'à l'Australian Museum durant la Biennale de Sydney. En 1993, elle a été présentée au Field Museum of Natural History à Chicago, au Whitney Museum durant la biennale qu'il organise, ainsi qu'au Otis College of Art and Design de Los Angeles. Au début de 1994, elle l'a

⁸⁶ Il y avait ainsi certains codes entre les performeurs et ces co-performeurs, comme le raconte l'un d'eux (MacInnis, 2000, en ligne) : « *if they wanted to brief us, they would signal to be taken to the toilet, and then talk to us outside, before we led them back to the cage* ».

été à la Fundación Banco Patricios à Buenos Aires. Le moyen-métrage *The Couple in the Cage*, coréalisé par Coco Fusco en 1993, montre des images tournées lors des présentations de la performance à Washington, Minneapolis, New York, Madrid, Chicago et Sydney, tout en nous donnant à entendre les réactions de plusieurs spectateurs⁸⁷.

Ces dix représentations du *Guatinaui World Tour* forment une véritable tournée mondiale. En tout, les faux Amérindiens auront donc visité six villes américaines (dont la capitale et les trois plus importantes en termes de population : New York, Los Angeles et Chicago). En plus des États-Unis, ils ont visité quatre autres pays : l'Espagne, l'Angleterre, l'Australie et l'Argentine. Ce parcours, réparti sur quatre continents, est impressionnant ; peu d'œuvre de performances ont été diffusées aussi largement. Concrétisant ce succès et cette reconnaissance, une image de l'intervention de Fusco et Gómez-Peña figure en couverture du livre *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage* de Barbara Kirshenblatt-Gimblett (1998), ainsi que dans l'important ouvrage *Performance: A Critical Introduction* de Marvin Carlson, publié chez Routledge en 1996 et réédité chez le même éditeur en 2004. Ce dernier y écrit (2004, p. 202) :

It is quite appropriate that *Undiscovered Amerindians* is probably the best-known performance piece of the 1990s, not only because it touched upon so many of the central concerns of performance in that decade – including spectatorship and display, the touristic gaze and cultural appropriation, colonialism, racism, and the dynamics of cultural interaction – but also because it featured two of the best-known and most influential performance artists of the decade⁸⁸.

Cette œuvre de performance a également attiré l'attention des médias partout où elle s'est arrêtée. Considérant qu'il est plutôt rare que la télévision et les grands quotidiens américains traitent d'art de performance, il s'agit d'un exploit non négligeable.

⁸⁷ Il est possible de le visionner en ligne : <http://vimeo.com/7319457> [avril 2011].

⁸⁸ Traduction libre : « Il convient d'affirmer que *Undiscovered Amerindians* est probablement l'œuvre de performance la plus connue des années quatre-vingt-dix, non seulement parce qu'elle touchait à plusieurs préoccupations centrales de l'art de performance lors de cette décennie – y compris la spectature et la représentation, le regard touristique et l'appropriation culturelle, le colonialisme, le racisme et la dynamique de l'interaction culturelle – mais aussi parce qu'elle met en vedette deux des artistes de performance les plus connus et les plus influents de cette décennie. »

Bien qu'elle s'accompagne d'un imposant dossier de presse, documentée par plusieurs photographies, cette œuvre de performance demeure toutefois assez peu commentée par la critique universitaire, surtout en français. Cependant, elle est très souvent mentionnée à titre d'exemple. On convoque *Two Undiscovered Amerindians* pour illustrer une ou plusieurs de ces problématiques importantes des années quatre-vingt-dix évoquées par Marvin Carlson, pour illustrer en quoi consiste l'art de performance et ses particularités en tant que forme d'art vivant. Il s'agit en effet d'une œuvre de performance exemplaire, une référence particulièrement évocatrice, qu'il est possible de résumer en quelques mots. Elle réalise une action artistique simple, audacieuse et intrigante : deux performeurs s'enferment dans une cage.

Cette action recouvre par ailleurs trois traits importants de l'art de performance. Elle est à la fois conceptuelle (effectuant la mise en œuvre d'une idée), événementielle (s'inscrivant dans une durée précise tout en créant son propre espace-temps) et participative (supposant la présence active d'un public). Comme on le souligne souvent de l'art de performance, l'œuvre de Fusco et Gómez-Peña se rapproche tout en se dissociant du théâtre et de ses conventions : il y a en quelque sorte un décor, des personnages, une certaine forme de mise en scène et quelque chose qui s'apparente à un script, mais la performance a généralement lieu dans un endroit qui n'est pas dédié au spectacle ou à l'art contemporain. Elle crée une forme de happening, met en place un événement – quelque chose se passe – au sein duquel « c'est le questionnement du spectateur qui est recherché », comme l'écrit Chantal Pontbriand (1998, p. 63). La performance a ainsi lieu dans l'action des performeurs, mais aussi dans leur interaction avec le public présent. Les spectateurs et leurs réactions font partie de l'œuvre.

Créée l'année où l'on célébrait le 500^e anniversaire de l'arrivée de Christophe Colomb en Amérique, *Two Undiscovered Amerindians* agit de manière particulièrement efficace pour illustrer les problématiques du contact entre populations européennes et amérindiennes, de la représentation de l'identité culturelle et du colonialisme. L'enjeu de cette œuvre est facile à cerner, son principe est simple et son « message » est clair : deux performeurs s'enferment dans une cage pour dénoncer et questionner le colonialisme dans l'histoire des Amériques et dans le temps présent. En plus de cette dimension critique et réflexive, cette œuvre participe

d'une action corporelle artistique, éprouvant les limites de ce qu'une personne peut endurer. Il s'agit d'une *performance*, au sens d'exploit physique. Passer plusieurs heures dans une cage, et recommencer le lendemain, puis dans une autre ville, constitue une épreuve pour le moins difficile, à la fois physiquement et mentalement.

La performance actualise le principe d'exposition vivante, où l'autre est montré à la manière d'un animal de jardin zoologique. Elle permet de comprendre ce que pouvait signifier cette pratique coloniale qui, depuis 500 ans, a fait courir les foules lors de foires, d'expositions universelles, ou encore de spectacles de cirque. Tout comme la performance *The Artifact Piece* de James Luna, réalisée cinq ans plus tôt, celle de Coco Fusco et Guillermo Gómez-Peña relève d'une certaine simplicité, qui permet d'être à la fois saisissante et saisissable, au sens où l'on comprend aisément de quoi il s'agit. On voit bien le lien entre la forme et le contenu de la performance. Mais derrière cette simplicité, qui néanmoins frappe l'imaginaire, la performance convoque des enjeux particulièrement complexes.

Un dispositif satirique

Two Undiscovered Amerindians rejoue le principe de l'exposition de « spécimens » d'un peuple non occidental. Pour ce faire, les performeurs ont utilisé la caricature, prenant bien soin, à la fois au niveau des costumes et du décor, d'exagérer de manière carnavalesque la pratique qu'ils souhaitaient actualiser et singer. L'ensemble est satirique et volontairement kitsch, comme le soulignait une journaliste australienne : « *This is a self-conscious kind of second-degree "political" and satirical kitsch* (Kiernan, 1993, p. 13). » La cage, de la grandeur d'une petite pièce, est semblable à une prison aux barreaux dorés. L'espacement de ce grillage est juste assez large pour que les performeurs puissent en sortir la tête, un bras ou une jambe, mais pas assez pour qu'ils puissent s'en évader complètement, d'autant plus que la porte est munie d'un cadenas. Bien qu'il le soit volontairement, le couple est réellement prisonnier de cette cage et ne peut en sortir par lui-même.

Nonobstant quelques légères différences au cours des dix représentations de la performance, l'intérieur de la cage est meublé sensiblement de la même façon. À la manière d'un

petit appartement, on trouve, au centre, une table et deux chaises, ainsi que, dans un coin à l'arrière, un téléviseur. Parfois plutôt dépouillé, parfois décoré avec plus de soin, l'espace de la performance comporte des accessoires, dont une petite chaîne stéréo et des livres. Dans le *Los Angeles Times*, Cathy Curtis (1992, p. 37) en mentionne quelques autres :

The two appeared quite content within their cluttered habitat, which included electronic gadgets (TV, portable computers, boombox) as well as a sizable collection of art objects (neon Budweiser "Cerveza" sign, painting of sleepy Indian on horseback), ethnographic materials (Mexican bandit doll, Tiki statuette, Ninja Turtle piñata), books (the Bible, "Occupied America," "Mex Americana: Two Countries, One Future") and other objects and foodstuffs essential to their exotic way of life⁸⁹.

Certaines photographies et images du film *The Couple in the Cage* permettent d'identifier des éléments de décor supplémentaires, variant selon les représentations : des plantes, un tapis à l'effigie de Mickey Mouse, un globe terrestre, des jumelles, des haltères, une lampe, des bouteilles de boisson gazeuse, des boîtes de craquelins, du Pepto-Bismol, un cendrier et des cigarettes, ainsi qu'un serpent en plastique.

L'ensemble est pour le moins hétéroclite, volontairement anachronique et incohérent. Il constitue un fourre-tout de signes qui appartiennent à des univers de référence où se mêlent allègrement la culture populaire américaine (des Tortues Ninja à Mickey Mouse en passant par le Coca-Cola), le mobilier banal du monde contemporain (ce téléviseur et cette Bible qu'on retrouve par exemple dans pratiquement toutes les chambres d'hôtel aux États-Unis), des éléments que l'on peut associer aux voyages d'exploration et de conquête (jumelles, globe terrestre), des stéréotypes liés aux cultures amérindiennes (entre autres dans les images projetées par le téléviseur) et mexicaine (piñata), ainsi qu'un discours intellectuel critique (véhiculé par ces ouvrages sur la question des Mexicains vivant aux États-Unis).

⁸⁹ Traduction libre : « Les deux performeurs semblaient assez satisfaits dans leur environnement encombré, comprenant des gadgets électroniques (téléviseur, ordinateurs portables, chaîne stéréo), une importante collection d'objets d'art (un insigne en néon de bière Budweiser, une peinture d'Indien endormi à cheval), du matériel ethnographique (une poupée de bandit mexicain, une statuette Tiki, une piñata des Tortues Ninja), des livres (la Bible ; *Occupied America* ; *Mex Americana: Two Countries, One Future*), d'autres objets et des denrées alimentaires essentielles à leur mode de vie exotique. »

Cette incohérence kitsch se retrouve également dans les costumes des performeurs. Dans son livre *The New World Border*, Guillermo Gómez-Peña résume (1996, p. 97) : « *I was dressed as a kind of Aztec wrestler from Las Vegas, and Coco as a Taina straight out of Giligan's Island.* » Coco Fusco incarnait un personnage parfois nommé Miss Discover, ou encore Miss Discover 92. Comme elle le relatait à une journaliste du *LA Weekly* (Carr, 1992, p. 37), l'artiste avait composé son déguisement à partir de trois ensembles qu'elle s'était procurés dans un magasin de costumes et qu'elle avait ensuite mélangés et légèrement modifiés. Elle portait ainsi une perruque faite de longs cheveux noirs tressés, un haut de bikini au motif léopard, une jupe de paille et des espadrilles noires de marque Converse. Son visage était peint, et parfois aussi ses épaules et ses bras, de deux ou trois couleurs vives et contrastées. Pour agrémenter son costume, elle portait parfois un chapeau, une casquette ou une fleur à ses cheveux, ainsi qu'un collier, des bracelets, des lunettes fumées ou encore une bandoulière sur laquelle on pouvait lire « Miss Discover ».

Tout aussi kitsch, le costume du spécimen mâle se composait d'une coiffe de plumes colorées, dont le devant était couvert de macarons ; d'une cagoule comme ceux que portent les lutteurs mexicains de *lucha libre*, à motif léopard ; d'un plastron rappelant l'iconographie aztèque, sous lequel il était torse nu ; d'un pagne rappelant la même iconographie, sous lequel il portait généralement un caleçon-boxer ; et enfin des bottes de cow-boy. À cet attirail s'ajoutaient parfois des lunettes fumées et généralement des gants et bracelets de cuir noir avec des rivets de métal (aussi appelés *studs*), dignes de ceux que portent les amateurs de musique punks ou heavy métal, ou encore les adeptes de sado-masochisme. On pourrait décrire ce déguisement comme un étrange croisement entre les tenues vestimentaires du motard, du cow-boy et de « l'Indien » du groupe Village People.

À contempler ces deux Amérindiens pas-encore-découverts, on a le sentiment d'être en face de deux personnes qui, avec un petit budget, auraient décidé de se déguiser en Sauvages comme on le ferait pour une fête costumée. Proprement incorrects au niveau ethnographique, les costumes portés par les deux performeurs participent de la même exagération carnavalesque que les éléments du décor de la performance. Le cliché du Bon Sauvage est ici actualisé de manière sciemment inauthentique. Ce n'est que du toc, pourrait-on dire, volontairement

anachronique, digne d'un magasin de costumes d'Halloween bon marché, voire d'une boutique de farces et attrapes. Il n'y a absolument rien de « vrai ». Nous sommes dans une esthétique de la pure apparence, de la petite peinture dorée qu'on ajoute pour donner l'impression qu'il s'agit d'or véritable.

Jouer le jeu

Coco Fusco et Guillermo Gómez-Peña font semblant d'être des Amérindiens, car ni l'un ni l'autre ne se définissent ainsi. Les Premières Nations font partie de leur héritage culturel et de leur bagage génétique respectif, mais ils se décrivent avant tout comme des latino-américains. L'une est née à New York de parents d'origine cubaine alors que l'autre est né et a grandi dans la ville de Mexico, puis s'est établi en Californie. Dans un texte de performance qui prend la forme d'un dialogue radiophonique, cosigné et intitulé « *Norte : Sur* », Coco Fusco se présente ainsi (1995, p. 170) : « *My name is Coco Fusco, and actually, I was born in the U.S. and am genetically composed of Yoruba, Taino, Catalan, Sephardic, and Neapolitan blood. In 1990, that makes me Hispanic. If this were the '50s, I might be considered black.* » Gómez-Peña écrit pour sa part (*ibid.*) : « *Would you believe that one of my grandmothers was part German and part British ? During the '40s, she wrote bilingual poetry in Mexico City [...]. My other grandparents had a mixture of Spanish and Indian blood.* »

Les performeurs mettent de l'avant leur propre hybridité identitaire. Ce n'est donc pas, contrairement à James Luna par exemple, leur propre identité culturelle en tant que sujets amérindiens qui est en jeu. Il s'agit d'une fantaisie où les cultures amérindiennes et latino-américaines sont volontairement confondues dans une même altérité radicale et caricaturale. À travers cette construction carnavalesque, on questionne la représentation, non pas seulement des Premières Nations, des Mexicains et des Sud-Américains, mais de l'altérité en général, et des stéréotypes qui l'accompagnent. La performance met en scène de manière grotesque une monstration du sujet « autre », ce « monstre » qu'est celui qui n'est pas blanc.

La problématique de la représentation de l'altérité se trouve au cœur de *Two Undiscovered Amerindians*, mais apparaît également de manière évidente dans les œuvres respectives

de ces deux artistes réalisées avant et après cette « performance-fiction ». Dans l'ouvrage collectif *Corpus Delecti: Performance of the Americas*, Caroline Vercoe écrit (Fusco, 2000, p. 232) : « *Fusco creates performance-fictions which challenge conventional readings of cross-cultural encounter and work to unearth personal responses, confronting viewers with the "horror" of their own colonial, racist fantasies*⁹⁰. » La composition des décors et des costumes dans la performance de Fusco et Gómez-Peña incarne de façon délibérée un ensemble hétéroclite de stéréotypes coloniaux et racistes. *Two Undiscovered Amerindians* est un miroir tendu vers ce regard qui marginalise l'altérité à cause de sa différence.

Les performeurs montrent en quoi « l'autre est *altéré* par le stéréotype », comme l'écrit Daniel Castillo Durante (2004, p. 48 ; infra, p. 37). Et ils exagèrent à dessein cette altération, cette déformation de l'Autre par le regard du Même. Fable performative du colonialisme, la pièce de Fusco et Gómez-Peña met en scène les peurs, les désirs et les clichés associés à cette altérité perçue comme étant ce qui n'est pas moi, ce qui n'est pas comme moi. Autrement dit, ce qui est « barbare » : « car chacun appelle barbarie ce qui n'est pas de son usage », ainsi que le remarquait Montaigne (2000 [1580], p. 20 ; infra, p. 25). La performance donne vie à cette fantaisie qui parasite la perception occidentale des peuples non occidentaux et de l'altérité. Elle matérialise le mélange de fascination, de dégoût et d'incrédulité contenu dans ce regard colonial à l'endroit des peuples qu'il « découvre ».

Commentant la démarche de Coco Fusco, Caroline Vercoe écrit (Fusco, 2000, p. 231) :

Fusco's performance contexts blend fiction and apparent reality, designed to entice viewer interaction. Presenting her body as a site of colonial desire and fantasy, she highlights the ways in which fascination with the Other can remain firmly entrenched in contemporary society, regardless of present-day multicultural initiatives or the onslaught of global philosophies⁹¹.

⁹⁰ Traduction libre : « Fusco crée des performances-fictions qui remettent en question le regard conventionnel de la rencontre interculturelle et s'emploie à susciter des réponses personnelles, confrontant les spectateurs face à "l'horreur" de leurs propres fantaisies coloniales et racistes. »

⁹¹ Traduction libre : « Conçues pour susciter une interaction avec le public, les performances de Fusco mélangent la fiction et l'apparente réalité. Présentant son corps comme un site de fantaisie et de désir colonial, elle souligne le fait que la fascination envers l'autre peut demeurer solidement ancrée dans la société contemporaine, en dépit des initiatives multiculturelles ambiantes et de l'offensive des philosophies de la globalisation. »

Comme nous l'avons vu au sujet de la représentation des Premières Nations dans le premier chapitre, le regard colonial fictionnalise l'altérité. L'autre est réel, il existe réellement, mais il est médiatisé par des représentations qui ne sont pas toujours fidèles à cette réalité. L'autre est une surface de projection, un écran blanc où un sujet peut voir ce qui fait défaut, selon lui, à sa propre société. C'est ainsi que Jean-Jacques Rousseau a élaboré et glorifié le mythe du Bon Sauvage. De quoi aurait l'air le Bon Sauvage de Rousseau en 1992 ? De quelle manière représenterait-on un peuple « sauvage » que l'on découvrirait en cette fin de millénaire ? De quelle façon mettrait-on en scène une exposition vivante de ce peuple ? Ce sont les questions auxquelles Fusco et Gómez-Peña ont voulu répondre par l'action et le dispositif de leur performance. Considérant que les peuples autochtones, mais aussi immigrants et minoritaires, sont toujours victimes de la réalité-fiction instituée par le regard colonial, les performeurs ont décidé de jouer le jeu, avec tout le ridicule que cela implique.

À une époque où la rectitude politique semble la seule attitude possible face à l'altérité et où les droits de la personne semblent être un acquis bien établi dans le monde occidental moderne, le principe d'exposition vivante participe d'une incongruité. L'action même d'exhiber des êtres humains en cage, par la grossièreté et le racisme éhonté dont elle fait preuve, est aberrante. La performance convoque une dimension anachronique, qui opère à plusieurs niveaux. Les gestes posés par les artistes poursuivent l'incohérence présente au niveau du décor. Le fait que deux personnes n'ayant soi-disant jamais eu de contact avec la civilisation occidentale lisent dans une cage des ouvrages sur la situation des populations mexicaines et latino-américaines aux Etats-Unis est un exemple de ce court-circuit à travers le temps effectué à dessein par les performeurs. Derrière l'absurdité se profile toutefois la métaphore, à la fois violente et humoristique, de la « découverte » de l'Amérique : « le début d'une relation de l'Européen à l'altérité primitive, [...] d'une relation du sujet-découvreur "créant" l'objet-découvert », ainsi que le remarque Claudine Cyr (2009, p. 221). La performance incarne cette altérité toujours déjà construite, toujours déjà faussée. Comment faire abstraction de cinq siècles de contact et de colonialisme, faire semblant de vivre dans un monde où Christophe Colomb n'aurait jamais mis les pieds ? Voilà l'utopie anachronique mise en scène, questionnée et ridiculisée par la performance.

Des corps-fétiches

Dans leur cage, les performeurs ne font rien d'extraordinaire. L'intérêt *Two Undiscovered Amerindians* ne réside pas dans la succession d'actions performées, mais dans le concept et le projet même de la performance. Plus que l'action performative, ce sont la proposition et le dispositif de la pièce qui frappent l'imaginaire : cette grande cage dorée, posée là sur la place publique ou à l'entrée d'un musée, avec deux personnes dedans. Les performeurs sont dans la cage et c'est là leur performance : se mettre en cage. Animant le dispositif de la pièce, ils se trouvent là pour qu'on les regarde. Comme c'était le cas dans *The Artifact Piece*, il y a un petit écriteau qui mentionne l'origine des spécimens et qui contribue à les objectiver. Dans sa pièce, James Luna mimait les artefacts, les cadavres et les statues de cire que l'on retrouve dans les musées d'histoire naturelle. Coco Fusco et Guillermo Gómez-Peña, pour leur part, ressemblent davantage à des animaux dans un zoo. Que font le singe ou le lion dans leur cage ? Pratiquement rien ; ils sont là pour être regardés. Ils ne sont pas immobiles, mais leurs mouvements se trouvent restreints par l'espace réduit dans lequel ils ont été confinés. Déshumanisés, les performeurs dans leur cage constituent des corps-fétiches mis en scène pour le regard du spectateur.

Les performeurs-spécimens pouvaient néanmoins, pour le bénéfice du public, commettre trois actions simples : poser le temps d'une photographie, raconter une histoire dans leur langue étrangère (dans le cas du mâle) et danser (dans le cas de la femelle). Ce choix d'action participe de la déshumanisation des sujets de la performance. Ils agissent selon un principe d'action-réaction comme s'ils avaient été dressés ou conçus pour cela, un peu comme une poupée dont on tirerait la corde pour qu'elle rie, pleure ou dise « maman », ou encore comme un animal dompté qui s'assoie, saute ou donne la patte sur commande. Le public pouvait ainsi déposer un dollar (pour la photographie) ou cinquante sous (pour le récit ou la danse) dans une boîte prévue à cet effet et les performeurs, obéissant, s'exécutaient, sans aucune forme de réticence, aucune forme de subjectivité.

Dans son ouvrage *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Diana Taylor commente ainsi l'objectivation des performeurs (2003, p. 66) :

In a cage, in a museum, in a society that segregates and incarcerates its Others, Fusco and Gómez-Peña openly gave themselves up to be classified and labeled. Scantly clad, like exhibits in a diorama, they exposed themselves to public scrutiny. [...] Like the other exhibits, these two beings offered themselves up as all surface – adorned, painted, empty. There was no more interiority to their performance of the stereotype than in the stereotype itself and nothing to know, it seemed, that was not readily available to the viewing eye. Like the stereotype, the “business” of the performance was monotonous and repetitive⁹².

La performance de Fusco et Gómez-Peña constitue une métaphore incarnée de la « rencontre » occasionnée par la « découverte » de l'Amérique, mais aussi de la ségrégation symbolique de l'altérité. Aux yeux des performeurs, le monde occidental sépare l'Autre du Même. Les barreaux de la cage dorée illustrent cette séparation qui vise, sur le plan symbolique, à éviter la contamination de l'altérité. Cette protection à l'égard de l'autre est à son tour illustrée par le fait que les gardiens nourrissaient les artistes en portant des gants, alors que les spectateurs devaient faire de même.

L'exposition d'être humains évacue toute subjectivité. Les performeurs ont volontairement adopté ce rôle monotone et aliénant. Dans son livre *The New World Border*, Guillermo Gómez-Peña écrit (1996, p. 96-97) :

In 1992, during the heated Columbus debates, Coco Fusco and I decided to remind the United States and Europe of “the other history of intercultural performance”: the human exhibits, pseudo-ethnographic tableaux vivants, and the living dioramas that were so popular in Europe from the 17th through the early 20th century – and that in the U.S. evolved into more vulgar versions, such as the dime museum and the freak show. In all cases, the premise was similar: “Authentic primitives” were exhibited as human artifacts and mythical specimens in cages, taverns, gardens, salons, and fairs, as well as in museums of ethnography and natural history, often next to sample of their

⁹² Traduction libre : « Dans une cage, un musée, une société qui isole et emprisonne son altérité, Fusco et Gómez-Peña se sont ouvertement livrés afin d'être classés et étiquetés. Légèrement vêtus, comme le sont les reproductions d'un diorama, ils se sont exposés à l'examen du public. [...] Comme dans d'autres expositions, ces deux êtres se sont eux-mêmes offerts en tant que surface pure, ornée, peinte, vide. Il n'y avait pas plus d'intériorité dans leur performance du stéréotype que dans le stéréotype lui-même, et rien à savoir, semblait-il, qui n'était pas déjà accessible à l'œil nu. Comme l'est aussi le stéréotype, les « activités » de la performance étaient monotones et répétitives. »

homeland's flora and fauna, with costumes and ritual artifacts that were designed by the impresario and had little or nothing to do with reality⁹³.

Dans les pratiques évoquées par Gómez-Peña, les spécimens-performeurs ne donnent pas un spectacle ; ils sont en eux-mêmes un spectacle. Le public y assiste non pas pour ce que les performeurs exécuteront mais plutôt pour ce qu'ils représentent. Le rôle de ces « artéfacts humains » consiste à coïncider avec leur propre stéréotype. Derrière l'apparent naturel de leur jeu de soi-disant non-acteurs, il y a bel et bien un rôle, toujours le même : celui de l'Autre. On construit autour de lui, comme le souligne Gómez-Peña, une mise en scène. Comme s'il découpait un petit morceau du monde pour le parachuter dans un nouveau contexte, le principe d'exposition vivante veut donner l'impression d'être une ponction de l'altérité, qui en présenterait un exemple fidèle, mais bien cadré et clairement délimité. Entre soi et l'autre, il y a, comme les barreaux d'une cage, la barrière de la représentation. Voilà ce qu'ont voulu reproduire les performeurs de *Two Undiscovered Amerindians*, en actualisant et en ridiculisant à la fois cette pratique. Le public paie pour entrer en contact avec l'altérité sans danger. Il allonge la monnaie pour faire parler Guillermo Gómez-Peña ou danser Coco Fusco comme il se procurait un billet pour la foire ou le *freak show*

En dehors de ces moments où les performeurs exécutent une action commandée par le public, ils jouent à être « eux-mêmes ». Une impression de quotidienneté et de vague ennui se dégage de cette non-action, décrite ainsi dans un magazine d'art de Chicago (Barandiarán, 1993, p. 41) :

They were locked in a gilded cage where they watched a video loop of '50s Hollywood movies: one about the Spanish-American War and the other a comedy with voluptuous women dancing in wrap-around skirts. In the cage

⁹³ Traduction libre : « En 1992, lors des débats houleux entourant Colomb, Coco Fusco et moi avions décidé de rappeler aux Etats-Unis et à l'Europe "l'autre histoire de la performance interculturelle" : les expositions vivantes, les tableaux vivants pseudo-ethnographiques et les dioramas humains qui étaient si populaire en Europe du XVIIe au début du XXe siècle, et qui, aux Etats-Unis, ont adopté des versions plus vulgaires encore, tel que le musée à dix sous et le *freak show*. Dans tous les cas, le principe demeurait le même : des "primitifs authentiques" étaient exhibés, en tant qu'artéfacts humains et spécimens mythiques, dans des cages, des tavernes, des salons, des foires, ainsi que dans des musées d'ethnographie et d'histoire naturelle, souvent accompagnés d'un échantillon de la flore et de la faune de leur patrie, avec des costumes et des objets rituels qui étaient arrangés par l'impresario et qui avaient peu ou rien à voir avec la réalité. »

for eight hours a day, they listened to hip pop, drank Coke, smoked cigarettes, and worked with a lap-top computer – regular evening at home kind of stuff⁹⁴.

À quoi ressemblerait une journée « typique » dans la vie de deux autochtones dont la nation aurait été « découverte » expressément pour le 500^e anniversaire de l'arrivée de Colomb en Amérique ? C'est ce que Fusco et Gómez-Peña ont imaginé. Les actions des performeurs participent de la tension entre authenticité et inauthenticité ainsi que du caractère anachronique de la performance. Vers la fin du film *The Couple in the Cage*, Coco Fusco raconte qu'une spectatrice voyait dans l'absence presque totale de communication entre les performeurs, et dans le fait que l'homme soit pratiquement toujours en train de regarder la télévision, une satire de la vie à deux en Amérique du Nord. Au stéréotype du Sauvage, s'ajoute ici ceux du couple et de la société capitaliste.

Un zoo humain

Two Undiscovered Amerindians se moque à la fois du principe colonial d'exposition vivante et du mode de vie nord-américain. On retrouvait une double parodie similaire dans la performance *Parque Antropologica : El hombre urbano* (1983) d'Albert Vidal. Ce dernier a passé trois jours et trois nuits (quarante heures consécutives) dans l'espace réservé aux chimpanzés du jardin zoologique de Barcelone, durant le Festival international de théâtre de Sitges. L'acteur et mime espagnol, né en 1945, a répété l'expérience, au cours des années quatre-vingt, dans plusieurs villes européennes : Madrid, Cologne, Rome, Zurich, Genève, Bruxelles, Londres. *El hombre urbano* a également visité le Metro Zoo de Miami, de même que la Place d'Youville à Québec⁹⁵. Pour cette performance, Albert Vidal, vêtu d'un complet

⁹⁴ Traduction libre : « Ils étaient enfermés dans une cage dorée où ils regardaient des films hollywoodiens des années cinquante qui jouaient en boucle : l'un à propos de la guerre hispano-américaine, et l'autre, une comédie où dansaient de voluptueuses femmes vêtues de paréos. Dans cette cage pendant huit heures par jour, ils écoutaient de la musique hip pop, buvaient du Coca-Cola, fumaient des cigarettes et travaillaient avec un ordinateur portable ; le genre de choses qu'on fait lors d'une soirée tranquille à la maison. »

⁹⁵ Voir José A. Sánchez (2006, p. 141-142), ainsi que le site d'Archivo Virtual de Artes Escénicas (AVAE) : <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=obras&id=214> [mars 2011]. Ces sources ne mentionnent pas la ville de Québec, mais Linda Hutcheon le fait dans son ouvrage *A Poetics of Post-modernism: History, Theory, Fiction* (1988, p. 60).

avec chemise blanche et cravate, s'est exposé à l'intérieur d'une réplique de l'environnement de l'homme urbain. D'après un croquis de ce jardin anthropologique⁹⁶, l'espace se composait de neuf sections : une cabine en bois (1), une bicyclette stationnaire et un pèse-personne (2), un bureau sur lequel on trouvait des articles de papeterie, un globe terrestre, un téléphone et un calendrier (3), un fauteuil assorti d'une petite table et d'une lampe (4), un téléviseur (5), une table sur laquelle était posée une radio avec une chaise et une corbeille (6), un lit avec une table de chevet (7), une toilette, un lavabo avec un verre, une brosse à dents et un déodorant (8) et enfin deux écriteaux explicatifs (9).

Cette performance déplace la représentation de la vie banale moderne vers un contexte radicalement différent, celui du zoo. La scénographie de l'œuvre souligne le caractère stéréotypé de l'image de l'homme urbain, qui évolue dans un environnement normé, prévisible. Comme le remarquait David Le Breton (2003, p. 100 ; infra p. 82) : « La performance est un miroir critique de nos comportements ». *Parque Antropologica* conduit le spectateur à questionner sa propre représentation en tant qu'être humain. Sommes-nous prisonniers de la vie moderne comme des singes dans un enclos de jardin zoologique ? La performance de Vidal pose la question, en offrant la possibilité d'examiner un spécimen de cette « race » qu'est l'« homme urbain ». Comme le feront une décennie plus tard Coco Fusco et Guillermo Gómez-Peña, Albert Vidal s'est exposé, en tant que stéréotype, au regard scrutateur du public, ainsi que le remarquait Diana Taylor à propos de la performance *The Couple in the Cage*.

Plusieurs pratiques performatives contemporaines soulignent la stéréotypie de la société capitaliste. Guy Ben-Ner, dans sa vidéo *Stealing Beauty* (2007)⁹⁷, pour ne prendre que ce seul exemple, compose à partir des salles de montre des magasins IKEA un questionnement des clichés de la vie familiale au vingt-et-unième siècle. Pendant les heures d'ouverture du maga-

⁹⁶ Reproduit dans Xavier Fàbregas, « Parque Antropologico : La rara especie del hombre urbano », *El Publico*, 2 novembre 1983. Un lien vers une version pdf de cet article se trouve sur le site d'Archivo Virtual de Artes Escénicas (AVAE), à l'adresse mentionnée dans la précédente note.

⁹⁷ Cet artiste israélien, né en 1969, a notamment présenté son travail au Musée d'art contemporain de Montréal en 2007 et au Musée national des beaux-arts d'Ottawa (Espace Shawinigan) en 2008. On peut visionner un extrait de *Stealing Beauty* à www.youtube.com/watch?v=q8ygeihSPlk [avril 2011].

sin, l'artiste, accompagné de sa conjointe et de leurs enfants, recréent des scènes de la vie quotidienne comme s'ils se trouvaient dans leur propre maison : retour du travail du mari, repas en famille, discussion éducative avec les enfants, légère querelle de couple en faisant la vaisselle, etc. À travers l'inauthenticité de la situation, également présentes chez Vidal, ce sont les stéréotypes qui sautent aux yeux. Le film de Ben-Ner et la performance de Vidal soulignent la prégnance des clichés dans la vie contemporaine et permettent de prendre conscience de cette banalité que l'on ne remarque. C'est « ainsi que les hommes vivent », pourrait-on dire en paraphrasant le célèbre poème d'Aragon où « tout est affaire de décor ». En jouant à l'homme moderne, le comédien et l'artiste nous rappellent que les stéréotypes sont partout, que notre existence et nos conditions de vie participent de lieux communs.

Dans leur performance, Coco Fusco et Guillermo Gómez-Peña incarnent également deux clichés vivants, mais en adoptant un autre rôle : non pas celui de l'homme urbain, occidental et blanc, mais celui de l'Autre, exotique et primitif. Au mobilier banal de la modernité (table, téléviseur, radio) s'ajoutent ici des éléments hétéroclites, associés à une primitivité de pacotille. La scénographie de la performance conjugue deux univers de références tout aussi convenus l'un que l'autre. La cohabitation de ces clichés rend évident ce qui oppose, au niveau de la représentation, le monde dit civilisé et le monde dit sauvage. Cette construction d'un imaginaire de la non-civilisation s'élabore toutefois à partir d'éléments provenant de la civilisation, de la société de consommation. C'est une primitivité que l'on peut, pour ainsi dire, acheter au magasin. À la manière du décor IKEA du film de Guy Ben-Ner, où tout donne l'impression d'être vrai alors que tout est faux (les livres dans les bibliothèques, par exemple, sont en fait des boîtes en carton), le mobilier de la cage et les costumes de Fusco et Gómez-Peña participent d'une esthétique du trompe-l'œil. Dans *Two Undiscovered Amerindians*, les matériaux évoquant la primitivité et qui en apparence ne sont pas transformés (collier, plastron, coiffe de plumes, etc.) sont en fait des objets manufacturés, des produits de consommation.

Comme l'illustre la performance d'Albert Vidal, l'homme urbain est un primate dans un monde où la primitivité n'a jamais existé ailleurs que dans l'imaginaire colonial. Il n'y a pas autre chose que la civilisation, il n'y a que différentes formes de civilisation, nous disent

Fusco et Gómez-Peña, pour qui la primitivité est une construction symbolique et non pas un « état de nature » ou un « fait social », pour emprunter ces expressions ethnographiques qui ont un peu vieilli. La primitivité est un fantasme dont la civilisation a toujours eu besoin, depuis l'époque de Christophe Colomb jusqu'à nos jours, comme le démontrent les travaux d'Olive Patricia Dickason (1993) et de Ter Ellingson (2001) sur le mythe du Sauvage (voir infra, p. 22-25). Pour sa part, l'homme dit moderne, cet *hombre urbano* incarné par Vidal, ne serait pas si différent du singe dans un zoo. Il a modernisé son environnement, remplaçant des outils rudimentaires par d'autres qui, à bien y penser, le sont peut-être davantage, surtout au niveau de leur utilisation. Cette modernité, ainsi que nous invite à le penser Vidal, le tient toutefois en captivité. Dans *The Couple in the Cage*, c'est plutôt l'altérité qui, montrée comme une bête dans un cirque, se trouve prisonnière des stéréotypes du monde moderne.

Performer en 1992

À la différence des œuvres performatives précédemment évoquées (d'Albert Vidal et de Guy Ben-Ner, mais aussi de James Luna et de Joseph Beuys), *Two Undiscovered Amerindians* prend place dans un contexte historique précis : les célébrations (et contre-célébrations) du 500^e anniversaire de l'arrivée de Colomb en Amérique. L'ensemble du projet *The Year of the White Bear* de Coco Fusco et Guillermo Gómez-Peña répond à cet événement important, souligné de différentes façons à travers les Amériques, mais aussi en Europe. « White Bear » fait référence à l'image de l'Européen arrivant sur ce « nouveau » continent et perçu par les nations autochtones comme étant semblable à un ours blanc en raison de la couleur de sa peau et de sa pilosité, qui était généralement considérée de manière négative⁹⁸.

⁹⁸ Plusieurs commentateurs ont noté que, pour les Amérindiens, la barbe portée par les Européens avait quelque chose de dégoûtant, voire de monstrueux, un peu comme si c'était ceux qui portaient soi-disant la civilisation qui ressemblaient le plus à cette image de l'homme sauvage couvert de poils. Les textes de Gabriel Sagard, par exemple, relatent plusieurs réactions répulsives de la part des Amérindiens envers la pilosité des Blancs. Dans le chapitre XXIII, intitulé « Comme les Sauvages accommodent leur chevelure. De la barbe & de l'opinion qu'ils ont qu'elle amoindrit l'esprit », de son *Histoire du Canada et Voyages des Pères Récollets en la Nouvelle-France* de 1636, Sagard écrit (2008, en ligne) : « Il arriva un jour qu'un Sauvage des plus laids d'entre les petuneux, voyant parler un de nos François avec sa grande barbe & ses moustaches mal relevées, plein d'estonnement & d'admiration se tournant à ses compagnons leur dit : voyez ce sale barbu, ce laid homme, est il possible; qu'aucune femme le voulut envisager de bon oeil, c'est un ours ».

Pour les performeurs, l'année 1992 constitue l'occasion d'effectuer une prise de parole qui adopte une position critique par rapport au legs de Cristóbal Colón. Comme le démontre Claudine Cyr tout au long de la thèse de doctorat qu'elle a consacrée à cet événement initié en premier lieu par l'Espagne, le « 500^e anniversaire de la découverte de l'Amérique » (renommé par l'UNESCO le « 500^e anniversaire de la rencontre de deux mondes ») constitue un lieu d'affrontements de différents points de vue et de conceptions divergentes de cette découverte-rencontre. Cyr écrit (2009, p. 10) :

En fait, dès le départ, l'idée même d'une commémoration a été problématique puisque personne n'a su s'entendre sur ce qu'on souhaitait commémorer exactement : une découverte, un exploit technologique, une conquête, un génocide, etc. Les Autochtones du continent américain, s'ils devaient marquer quelque chose en 1992, c'était, pour la grande majorité d'entre eux, leur opposition à toute célébration d'une soi-disant découverte de l'Amérique. Leurs « versions des faits » ne s'accordaient en aucun cas avec celle instituée par l'Espagne, ni tout à fait non plus avec celle de la « rencontre » offerte par l'UNESCO. Les commémorations du 500^e anniversaire allaient donc mettre au jour une origine de l'Amérique équivoque et problématique.

Qu'implique cette « découverte », cette « rencontre » ? Le 500^e anniversaire de cet événement fournissait un prétexte pour réfléchir à ce qui est « équivoque et problématique » dans l'imaginaire de l'Amérique.

De nombreux ouvrages abordant ces questions ont été publiés en 1992. Parmi ceux-ci, mentionnons *Fantaisies of the Master Race* de Ward Churchill, *The Imaginary Indian* de Daniel Francis, ainsi que *L'Indien généreux : Ce que le monde doit aux Amériques* de Louise Côté, Louis Tardivel et Denis Vaugeois. Un grand nombre d'expositions ont également eu lieu lors de cette année marquante, notamment *Indigena: Contemporary Native Perspectives in Canadian Art* au Musée canadien des civilisations, *Land, Spirit, Power / Terre, esprit, pouvoir* au Musée des Beaux-arts du Canada, de même que *Nouveaux territoires : 350/500 ans après* dans les maisons de la culture de la ville de Montréal, qui célébrait pour sa part en 1992 son 350^e anniversaire. Dans son article « L'art contemporain autochtone, point aveugle de la modernité », Jean-Philippe Uzel (2000) commente l'engouement du milieu de l'art pour

les Premières Nations durant les années quatre-vingt-dix, soulignant également l'impact de la crise d'Oka en 1990.

À sa manière, *Two Undiscovered Amerindians* participe du débat qui avait cours à l'époque. Cette œuvre recourt de façon nette à ce que Dwight Conquergood nomme les trois « A » de la performance : l'art, l'activisme et l'analyse (Bial, 2004, p. 318 ; infra, p. 14). Elle constitue à la fois un travail de création, une action militante et une réflexion. En entrevue, Gómez-Peña décrit ainsi la posture politique des performeurs (Sawchuk, 1994, p. 115) :

We are trying to participate in the Columbus debates in a way that is, hopefully, more complex and irreverent than we see either side embracing: on the one hand, the very fixed ideas of an ultra-conservative position glorifying the Columbian legacy [...]; on the other hand, an ultra-indigenist, romantic view that believe it is still possible to send Europe back to the old world. [...] What we want, perhaps, is to articulate the contradictions. [...] We are both children of Europe and indigenous America⁹⁹.

Les artistes se proposent d'incarner les contradictions inhérentes au continent américain et qui se trouvent réactualisées par les commémorations de 1992. *Two Undiscovered Amerindians* intègre deux points de vue radicalement opposés tout en se détachant à la fois de ceux qui célèbrent sans nuances et de ceux qui dénoncent de manière unilatérale le moment fondateur de cette « rencontre entre deux mondes ». La performance en fait une réinterprétation actuelle et critique.

L'opposition mentionnée par Gómez-Peña peut paraître simpliste, voire caricaturale. Mais, à l'intérieur d'un éventail de positions en comprenant évidemment plusieurs qui étaient plus nuancées, il y avait bel et bien, en 1992, des personnes pour qui l'arrivée du navigateur aux Îles Canari constitue un exploit historique absolument positif, et d'autres, considérant que cet événement n'est rien de moins qu'une catastrophe humanitaire. Claudine Cyr écrit

⁹⁹ Traduction libre : « Nous essayons de participer aux débats autour de Colomb d'une manière qui, nous l'espérons, est plus complexe et irrévérencieuse que ce que nous voyons de chaque côté : d'une part, les idées très arrêtées d'une position ultraconservatrice glorifiant l'héritage de Colomb [...]; d'autre part, une vision romantique, ultra-indigéniste, selon laquelle il serait encore possible de renvoyer l'Europe d'où elle vient. [...] Nous voulons davantage articuler les contradictions. [...] Nous sommes tous deux des enfants de l'Europe et de l'Amérique autochtone. »

(2009, p. 54) : « En tant que projet espagnol, le thème des commémorations du 500^e est clair et n'est pas conçu pour inciter à la réflexion et au débat. » À l'inverse, comme elle le donne en exemple (*ibid.*, p. 190) : « Le mouvement autochtone péruvien Tawantinsuyu demande à l'Espagne le paiement de 650 millions de dollars en réparation civile pour avoir perpétré, selon lui, le plus grand génocide jamais vu de l'histoire universelle. » Plusieurs manifestations et même quelques attentats ont ainsi marqué l'année 1992 à travers les Amériques (voir *ibid.*, p. 187-192). Enfin, la date exacte de l'arrivée de Colomb, soit le 12 octobre, a aussi été proclamée « jour de deuil » par plusieurs organismes autochtones.

La performance de Fusco et Gómez-Peña fait référence au moment de la « découverte » de différentes façons. Il y a d'abord une certaine ressemblance entre le nom de l'endroit, situé dans l'archipel des Bahamas, où accostent Christophe Colomb et son équipage, qui était appelé Guanahani par ses habitants (Colomb le rebaptisera San Salvador), et celui de la nation fictive élaborée par les performeurs, nommée Guatinaui. Située dans le golfe du Mexique, l'île (elle aussi fictive) d'où provient le couple se nomme Guatinau : « *Spanglishization of "what now"* », comme l'explique Gómez-Peña (1996, p. 97). En effet, qu'en est-il maintenant de ce regard colonial, de ce déni de l'Autre ? Voilà ce que demande la performance.

Un des textes explicatifs, intégré au dispositif, mentionne également que Christophe Colomb n'avait pas visité cet endroit. Un article du *Chicago Sun-Times* le résume ainsi : « *A panel in front of the cage, quoting from encyclopedias, even gave the history of the island, Guatinau, and its inhabitants, who somehow were overlooked by Columbus* (Gillis, 1993, en ligne). » Un autre texte figurant dans la performance, intitulé « *Intercultural performance* » et reproduit dans *English is Broken Here* de Coco Fusco (1995, p. 41-43), établit une longue liste d'expositions d'êtres humains à travers l'histoire, qui débute avec cette entrée : « *1493. An Arawak brought back from the Caribbean by Columbus is left on display in the Spanish Court for two years until he dies of sadness.* » Enfin, on peut voir, dans le film *The Couple in the Cage*, la femme Guatinaui tenant dans ses mains un livre pour enfants dont le titre mentionne l'explorateur espagnol.

La figure de Christophe Colomb est donc intégrée au discours et au dispositif de *Two Undiscovered Amerindians visit...* Les performeurs convoquent ce personnage historique, qui incarne à lui seul cet événement qu'est la « découverte du Nouveau Monde », pour montrer à la fois ce qu'il a vu et ce qu'il n'a pas vu il y a 500 ans. Christophe Colomb aurait en effet négligé ou, du moins, n'aurait pas remarqué l'île de Guatinau. Bien sûr, cet endroit n'existe pas, mais la mention de cette négligence permet d'évoquer ce que l'on pourrait appeler les « trous noirs » de cette « rencontre entre deux mondes ». Christophe Colomb était d'ailleurs convaincu d'avoir accosté en Inde ; d'où, rappelons-le, l'origine du mot « Indiens » pour nommer les premiers habitants des Amériques. Le choix des performeurs d'utiliser le mot « *Amerindians* » (assez rarement employés en anglais) plutôt qu'« *Indians* » (beaucoup plus répandu) participe de cette entreprise de révision historique. Dans l'esprit du navigateur espagnol, rappelons-le également, il n'a pas découvert un « nouveau » continent, mais une voie maritime vers un territoire connu des Européens. C'est en 1507, soit un an après la mort de Christophe Colomb, que le mot « America », féminisation du prénom du navigateur italien Amerigo Vespucci, apparaît pour la première fois sur une carte.

La mention « *overlooked by Columbus* », que l'on retrouve dans ce petit texte placé près de la cage, souligne le caractère faillible et incomplet de l'entreprise de « découverte » coloniale. Autrement dit, Christophe Colomb et, à sa suite, les colonisateurs auraient oublié quelques îlots sauvages dans leur exploration du continent. Aux yeux des performeurs, il y aurait donc une part d'aveuglement, à la fois volontaire ou involontaire, dans cette « découverte ». Le propos de la performance nous invite à penser que c'est l'altérité elle-même qui a été négligée. Les performeurs incarnent cette altérité déshumanisée, oubliée puis mise en cage. Leurs rôles visent à donner corps à ce choc entre deux cultures, deux histoires, deux regards sur soi, sur l'autre et sur le monde. Leur position, à la fois nuancée et parodique nous conduit à envisager l'Amérique justement comme une « rencontre » entre deux mondes.

Le spectacle de l'altérité

Si elle s'inscrit dans une commémoration historique, à l'intérieur de laquelle elle prend position, la performance *Two Undiscovered Amerindians* développe aussi une réflexion sur

l'histoire de l'exposition de peuples non occidentaux¹⁰⁰. Dans un texte intitulé « *The other history of intercultural performance* », d'abord paru dans *The Drama Review* en 1994 et repris dans son ouvrage *English is Broken Here*, Coco Fusco écrit (1995, p. 40) :

Our performance was based on the once popular European and North American practice of exhibiting indigenous people from Africa, Asia, and the Americas in zoos, parks, taverns, museums, freak shows, and circuses. While this tradition reached the height of its popularity in the nineteenth century, it was actually begun by Christopher Columbus, who returned from his first voyage in 1493 with several Arawaks, one of whom was left on display at the Spanish Court for two years. Designed to provide opportunities for aesthetic contemplation, scientific analysis, and entertainment for Europeans and North Americans, these exhibits were a critical component of a burgeoning mass culture whose development coincided with the growth of urban centers and populations, European colonialism, and American expansionism¹⁰¹.

Le propos de Fusco nous rappelle que la pratique de l'exposition vivante, initiée avec Colomb et le tout début du colonialisme, est aussi vieille que l'Amérique. Ainsi, l'année 1992 marquait également le 500^e anniversaire de l'exposition d'êtres humains, dont Fusco problématise les enjeux dans ce texte, qui fournit un complément théorique à la performance *Two Undiscovered Amerindians*.

L'ensemble du projet *The Year of the White Bear* participe d'une entreprise créatrice fort bien documentée. Les performeurs ont ainsi dressé une longue liste d'expositions coloniales d'êtres humains, qui balise la mise en spectacle de l'altérité et qui forme cette autre histoire de la performance interculturelle (« *the other history of intercultural performance* »). De manière chronologique, cette compilation mentionne trente cas d'expositions d'hommes et de

¹⁰⁰ Sur cette question, voir Pascal Blanchard (dir.), *Exhibitions : L'invention du Sauvage*, Paris, Arles, 2011 (catalogue de l'exposition présentée au Musée du quai Branly, à Paris, en 2011-2012).

¹⁰¹ Traduction libre : « Notre performance était fondée sur la pratique, autrefois populaire en Europe et en Amérique du Nord, qui consistait à exposer des autochtones d'Afrique, d'Asie et des Amériques dans des zoos, des parcs, des tavernes, des musées, des *freak shows* et des cirques. Bien que la popularité de cette tradition ait atteint son apogée au XIX^e siècle, elle a débuté avec Christophe Colomb, qui est revenu de son premier voyage en 1493 avec plusieurs Arawaks, l'un d'eux étant exposé à la cour d'Espagne pendant deux ans. Conçues à des fins de contemplation esthétique, d'analyse scientifique et de divertissement pour les Européens et les Nord-Américains, ces expositions ont été une composante importante d'une culture de masse en plein essor et dont le développement a coïncidé avec la croissance urbaine et démographique, le colonialisme européen et l'expansionnisme américain. »

femmes. On y retrouve, outre l'Arawak amené en Europe par Christophe Colomb, des personnages aujourd'hui célèbres, qui ont fait l'objet de quelques films et de nombreuses publications : Pocahontas, qui a été exhibée à Londres en 1617 pour faire la promotion de la compagnie de tabac de la Virginie et qui y est décédée peu de temps après ; Saartje Benjamin [Sarah Baartman], dite la Vénus Hottentote, qui a été montrée un peu partout en Europe entre 1810 et sa mort cinq ans plus tard ; un Amérindien du nom de Ishi, de la nation Yahi, présenté comme « *the last Stone Age Indian in America* », qui passa lui aussi les cinq dernières années de sa vie à être exhibé, cette fois au Musée de l'Université de Californie, entre 1905 et 1910 ; ainsi qu'Ota Benga, un Pygmée du Congo, placé en cage avec les primates au zoo de Bronx, à New York, en 1906.

Coco Fusco choisit des exemples de personnes provenant des Amériques, d'Afrique et d'Océanie, ayant été exposées en Europe (principalement en Angleterre et en France) et aux Etats-Unis dans différents contextes (à la cour du roi, dans des musées, des parcs et des cirques). Le film *The Couple in the Cage* nous montre, entre différentes prises de vue de la performance, des images d'archives de quelques-uns de ces cas légendaires : Ishi le Yahi, la Vénus Hottentote, Sitting Bull et Buffalo Bill, ainsi que les jumelles microcéphales du Yucatan qui ont fait le tour de l'Europe entre 1853 et 1901, notamment avec le cirque Bailey (*ibid.*). Dans la liste qu'elle établit, Fusco mentionne d'autres cas, moins connus, plus anonymes, comme ces « *nine largest-lipped women of the Congo (ibid.)* » en vedette au Ringling Circus en 1931. Elle fait également état de quelques écrivains qui, après avoir assisté à des expositions humaines, ont intégré cette expérience à leurs œuvres. Fusco rappelle ainsi que Montaigne a rédigé son essai intitulé « Des Cannibales » après avoir vu des Amérindiens en France, alors que Shakespeare se serait inspiré d'un Amérindien exposé à Londres pour élaborer le personnage de Caliban dans *La Tempête*.

Du point de vue de Fusco, ces expositions d'être humains peuvent être perçues comme autant de performances interculturelles : « *What was understood in the nineteenth century as living ethnography, we see as the origins of intercultural performance* », dit-elle en entrevue (Sawchuk, 1994, p. 116). Les exhibitions humaines sont des spectacles interculturels s'inscrivant dans le champ des arts vivants. L'expression « exposition vivante » pourrait

d'ailleurs constituer une autre façon de nommer la performance ou l'art-action, qui expose un sujet vivant. Dans l'extrait cité plus tôt, Fusco confère à ces spectacles de l'altérité une triple fonction : « *aesthetic contemplation, scientific analysis, and entertainment* ». Pour elle, les spécimens humains non occidentaux étaient montrés pour que l'on puisse les regarder ou les contempler comme on le fait pour une œuvre d'art, les comprendre ou les connaître comme on le fait pour un objet d'étude, mais aussi simplement pour créer un spectacle. Dans les trois cas, ces exhibitions permettaient à leurs organisateurs de s'enrichir.

Selon les cas de figures ou les « commissaires » de ces expositions-spectacles, la dimension artistique, pédagogique ou divertissante pouvait être plus ou moins importante, mais ces trois traits ont tendance à se brouiller, comme le souligne Barbara Kirshenblatt-Gimblett dans son ouvrage *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage* (1998, p. 34) :

Not only inanimate artifacts but also humans are detachable, fragmentable, and replicable in a variety of materials. The inherently performative nature of live specimens veers exhibits of them strongly in the direction of spectacle, blurring still further the line between morbid curiosity and scientific interest, chamber of horrors and medical exhibition, circus and zoological garden, theater and living ethnographic display, scholarly lecture and dramatic monologue, cultural performance and staged re-creation¹⁰².

Les expositions humaines possèdent invariablement un caractère spectaculaire, qu'elles soient présentées comme une démonstration scientifique ou un divertissement, dans un zoo, un cirque, un musée ou une université. Ce sont des performances ethnographiques, qui participent d'une mise en scène du corps en tant qu'objet d'intérêt artistique, médical ou pédagogique. On y présente l'autre comme le spécimen d'une culture que l'on recrée de toutes pièces pour la donner à voir comme un spectacle destiné à l'éducation et au divertissement de la population.

¹⁰² Traduction libre : « Tout comme les artefacts inanimés, les êtres humains aussi sont détachables, fragmentables et reproductibles dans une variété de matériaux. La nature intrinsèquement performative des spécimens vivants transforme leur exposition en un spectacle, brouillant encore plus la frontière entre la curiosité morbide et l'intérêt scientifique, la chambre des horreurs et l'exposition médicale, le cirque et le jardin zoologique, le théâtre et l'exposition ethnographique vivante, la conférence savante et le monologue dramatique, la performance culturelle et la reproduction mise en scène. »

The Guatinaui World Tour brouille ces trois principaux enjeux des expositions d'êtres humains. La dimension ethnographique de la performance se remarque par la présence d'un texte qui fournit des « informations » sur les deux Guatinaui, d'une carte (truquée) qui indique l'emplacement de l'île de Guatinau et de « gardiens » qui, portant des macarons où il est inscrit « *ask me* », reconduisent les artistes vers leur cage, mais répondent aussi aux questions du public. *Two Undiscovered Amerindians* mise également sur le divertissement, notamment par l'interaction ciblée entre le public et les performeurs (Fusco dansant, Gómez-Peña chantant et les deux posant pour des photographies) et par le caractère kitsch du spectacle. Enfin, puisqu'il s'agit avant tout d'une œuvre de création, la performance pouvait aussi être contemplée à la manière d'une installation artistique.

Devant cette exposition-spectacle comme devant toute exposition vivante, nous ne savons pas exactement à quoi nous assistons. Cet étrange mélange de voyeurisme et d'envie d'apprendre, de curiosité morbide et d'envie d'entrer en contact avec l'autre place celui ou celle qui fait l'expérience d'une telle performance devant une indétermination. Cette indécidabilité a certainement contribué à l'engouement pour ce type de pratique, aujourd'hui considérée comme raciste, voire inhumaine. Devant ces corps culturellement reconstruits pour les besoins de la performance, nous faisons face à une intrigue : l'intrigue même de l'altérité. Quel est cet être qui n'est pas comme moi ? Comment vit-il ? Quelles sont ses mœurs, coutumes, croyances ? C'est en ce sens que Coco Fusco considère l'ethnographie vivante comme étant l'origine de la performance interculturelle. De nombreuses personnes, lors des siècles derniers, ont voulu voir et savoir, alors que d'autres ont voulu montrer et mettre en spectacle, pour l'avancement de la science ou pour leur enrichissement personnel. Quel que soit le motif de l'organisateur, c'est leur caractère spectaculaire qui a permis à ces corps objectivés de devenir à la fois des œuvres d'art, des études de cas scientifiques et des curiosités de cirque. La combinaison de ces trois dimensions a fait courir les foules.

En entrevue, Coco Fusco mentionne à propos de ces expositions humaines (Sawchuk, 1994, p. 116) : « *There was a dimension of spectacle and fantasy from the very beginning.* » Ce que représente une exposition humaine relève de la fantaisie. Cette dernière se retrouve dans les costumes, les décors et la mise en scène employés par celui que Gómez-Peña nomme

« l'impresario » de ces expositions-spectacles. La fantaisie en souligne par ailleurs le côté invraisemblable. Faisant appel à un imaginaire de l'exotisme bien plus qu'à une réalité ethnographique, l'exposition vivante construit une fantaisie de l'altérité à travers des corps spectacularisés. Dans son texte « *The other history of cultural performance* », Coco Fusco remarque (1995, p. 47) :

Eyewitness accounts frequently note that the human beings on display were forced to dress in the European notion of their traditional "primitive" garb, and to perform repetitive, seemingly ritual tasks. At times, nonwhites were displayed together with flora and fauna from their regions, and artifacts, which were often fakes. They were also displayed as part of a continuum of "outsiders" that included "freaks," or people exhibiting physical deformities¹⁰³.

Two Undiscovered Amerindians montre et met en scène l'autre à la manière d'un animal imaginaire dans son habitat dit naturel. La performance singe cette installation fantaisiste, ces costumes « primitifs » et ces artefacts de pacotille. Ce ne sont pas seulement deux êtres humains qui sont ici exposés, mais un ensemble de représentations imaginaires de l'altérité.

Une performance ratée ?

Participant d'une démarche de création et de recherche à la fois audacieuse et rigoureuse, la proposition de la performance ouvre une véritable boîte de pandore à propos de l'identité, de la culture et de leurs stéréotypes. Dans cette œuvre, chaque caractéristique de l'exposition humaine se trouve parodiée et grossie, y compris l'indétermination quant à la nature de ce qui est montré. Plusieurs commentateurs ont ainsi remarqué l'étrange climat qui régnait autour de *Two Undiscovered Amerindians* : « *It's confusion, ambivalence, uncertainty* », peut-on lire dans *The Sydney Review* (Kiernan, 1993). Pour Diana Taylor (2003, p. 74), cette incertitude participe de la force de cette œuvre : « *Some spectators felt offended. Others felt sad and confused. Provoking this state of confusion, guilty pleasure, and genuine*

¹⁰³ Traduction libre : « Les témoins notaient fréquemment que les êtres humains exposés étaient contraints de se déguiser selon la conception européenne de leur costume traditionnel "primitif" et d'effectuer des tâches répétitives, en apparence rituelles. À certains moments, les personnes de couleur étaient exposées avec la flore et la faune de leur région, ainsi qu'avec des artefacts qui étaient souvent contrefaits. Elles étaient également exposées comme faisant partie d'un "continuum d'étrangers", comprenant des "monstres" ou des personnes présentant des malformations physiques. »

*sadness is, I feel, the power and the brilliance of the performance*¹⁰⁴. » Cette perplexité au niveau de la réception était souhaitée par les artistes. S'inscrivant dans une esthétique du brouillage, ceux-ci voulaient que le public ne sache pas exactement ce à quoi il assistait. Réalité ou fiction, le flou artistique et performatif de *Two Undiscovered Amerindians* faisait partie du projet. Voir deux personnes en cage devait normalement susciter un certain malaise, un trouble, des émotions contradictoires et éventuellement une réflexion sur l'altérité, l'identité culturelle, l'Amérique, la colonisation, etc. Le caractère caricatural de la pièce aurait dû, selon leurs prévisions, dissiper le doute. La confusion devait ainsi laisser place à une conscience de cette *autre histoire de la performance interculturelle*, débutée avec Christophe Colomb et cet Arawak exposé en Europe 500 ans plus tôt. Avec humour, la performance visait à faire tomber certains préjugés envers ces « *nonwhites* » dont parle Fusco.

Or, à ce qu'ils décrivent comme leur plus grande surprise, les performeurs ont remarqué, très tôt dans leur tournée *The Year of the White Bear*, qu'un nombre considérable de spectateurs n'ont pas vu la satire dans cette œuvre et ont cru qu'ils avaient bel et bien devant eux deux membres de cette nation amérindienne récemment découverte. Coco Fusco revient souvent sur ce point en entrevue. « *We didn't expect people to think we were real, but more than half did* », dit-elle au *LA Weekly* (Carr, 1992, p. 37). « *We knew we'd get a strong reaction to the piece. But that people would believe it was unanticipated. The point wasn't to fool people or make people believe it was real, but to show the absurdity of it. We meant to parody, to explore notions of the "other"*¹⁰⁵ », ajoute-t-elle à un journaliste du *Chicago Tribune* (Obejas, 1993, p. 13).

¹⁰⁴ Traduction libre : « Certains spectateurs se sont sentis offensés. D'autres se sont sentis tristes et confus. Provoquer cet état de confusion, de plaisir coupable et d'authentique tristesse, voilà, selon moi, la puissance et le génie de cette performance. »

¹⁰⁵ Traduction libre : « Nous savions que la pièce allait susciter une forte réaction. Mais nous n'avions pas prévu que les gens y croiraient. L'idée n'était pas de les tromper ou de faire croire que c'était vrai, mais de montrer l'absurdité de tout ceci. Nous voulions parodier, explorer les significations de cet "autre". »

Face à la performance, une partie significative du public n'a pas compris qu'il s'agissait d'une parodie, d'un spectacle fantaisiste, mais y a vu une véritable exposition humaine. Coco Fusco précise (1995, p. 36-37) :

Our original intent was to create a satirical commentary on Western concepts of the exotic, primitive Other; yet, we had to confront two unexpected realities in the course of developing this piece: 1) a substantial portion of the public believed that our fictional identities were real ones; and 2) a substantial number of intellectuals, artists, and cultural bureaucrats sought to deflect attention from the substance of our experiment to the "moral implications" of our dissimulation, or in their words, our "misinforming the public" about who we were¹⁰⁶.

La performance donnait-elle vraiment à voir deux Amérindiens d'une nation tout récemment découverte ? Si la question, après la description ici présentée, paraît absurde, il semble qu'elle était légitime pour le spectateur qui n'est pas informé par la documentation de la performance, par les commentaires qu'elle a suscités, ni par le propos des artistes, et qui ne sait pas en quoi consiste cette forme d'expression créatrice somme toute marginale qu'est l'art de performance. Considérant cela, on peut en effet avoir l'impression que les performeurs ont cherché à berner leur public, voire à le ridiculiser, en voulant souligner une certaine forme de crédulité coloniale, présente en Europe et en Amérique du Nord.

Avant d'aborder ce sujet et de nuancer ce point de vue accusateur envers les performeurs, véhiculé notamment par les médias d'information (qui prenaient un malin plaisir à débusquer la « supercherie »), un examen de quelques exemples de réaction du public face à la performance de Fusco et Gómez-Peña permettra de mieux comprendre cette lecture de *Two Undiscovered Amerindians*. Ayant échappé aux prévisions des performeurs et, d'une certaine manière, à la proposition de la performance, ces réactions constituent beaucoup plus que des anecdotes ; elles témoignent de l'effet de l'œuvre sur ceux et celles qui en ont fait

¹⁰⁶ Traduction libre : « Notre intention initiale était de créer un commentaire satirique au sujet du concept occidental d'altérité exotique et primitive, mais nous avons dû faire face à deux réalités inattendues au cours de l'élaboration de cette pièce : premièrement, une partie importante du public a cru que nos identités fictives étaient vraies, et deuxièmement, un nombre important d'intellectuels, d'artistes et de bureaucrates ont cherché à détourner l'attention du contenu de notre expérience vers les "implications morales" de notre dissimulation ou, pour reprendre leurs termes, notre "désinformation du public" au sujet de qui nous étions. »

l'expérience. « La performance se mesure dans et par ses effets », remarquait Chantal Pontbriand (1998, p. 61 ; infra, p. 9). L'imprévisibilité, ainsi que l'illustre le récit *A Coyote Columbus Story* de Thomas King, est une des caractéristiques du performatif. Comme nous l'avons vu au premier chapitre, il y a une « dimension de ratage », notamment soulignée par Shoshana Felman (1980, p. 11) et Judith Butler (2004, p. 43), dans le performatif tel que théorisé par Austin. L'énonciation performative n'est pas toujours garante de succès. Elle peut réussir, mais elle peut aussi rater, en tout ou en partie, ou encore réaliser autre chose que ce qu'elle souhaitait faire.

Two Undiscovered Amerindians voulait formuler, à l'occasion du 500^e anniversaire de l'arrivée de Colomb en Amérique, un commentaire satirique sur la colonisation et sur la fascination occidentale pour un certain exotisme primitif. Selon les spectateurs, cela a réussi, a raté, ou les deux à la fois. Les performeurs ont suggéré mais n'ont pas affiché clairement la nature de l'œuvre. Comme le disait Gómez-Peña à un journaliste du Chicago Tribune : « *We give audiences clues about what we're doing, but we don't tell them it's all a performance* (Obejas, 1993, p. 13). » Le performeur poursuit (*ibid.*) :

You'd think with the technology, the absurdity of the premise, how over the top it all is, that people would realize this is a performance. But to our surprise, and even a little horror, most people believe we're real human specimens from this island. And they don't see anything wrong with our beings exhibiting that way¹⁰⁷.

Non seulement plusieurs personnes ont cru être témoins d'une « véritable » exposition d'êtres humains, mais elles ne semblaient pas s'opposer à leur mise en cage. Ainsi, malgré le doute ambiant et le scepticisme général, un grand nombre de spectateurs n'ont pas saisi la satire. Comment expliquer cela ? La visée, somme toute simple, de la performance – montrer et dénoncer l'aberration et l'actualité de cette pratique raciste – aurait-elle en partie échoué ?

¹⁰⁷ Traduction libre : « On pourrait penser qu'avec la technologie, l'absurdité de la prémisse, la façon dont tout ceci est exagéré, les gens se rendraient compte qu'il s'agit d'une performance. Mais nous avons constaté avec surprise, et même avec horreur, que la plupart des gens croient que nous sommes de réels spécimens humains provenant de cette île. Et ils ne voient pas de mal à ce que nous soyons exposés de cette façon. »

Coco Fusco fournit un élément de réponse dans *English is Broken Here* (1995, p. 50) : « *We underestimated public faith in museums as bastions of truth, and institutional investment in that role.* » Les visiteurs de ces musées se trouvent dans une relation de confiance par rapport à ce type d'institution : « *they see, they know, they believe* », comme le remarquait Diana Taylor (2003, p. 66 ; infra, p. 76). Ce que l'on y voit serait nécessairement « vrai ». Un journaliste du *Chicago Sun-Times* rapportait cette réaction d'une spectatrice : « *"I was caught up in it," she said. "It was very hard to figure out because the Field Museum has this here, and you trust them."* (Gillis, 1993) » Ce que les musées d'histoire naturelle donnent à voir, ils le donnent à croire. Le visiteur ne s'attend pas à « se faire prendre ». Il ne suppose pas que le discours du musée puisse faire appel à la caricature. La parodie et la satire ne font pas partie de l'horizon d'attente du visiteur-spectateur.

Commentant l'exposition qui accompagnait parfois la performance, Ralph Rugoff (1993, p. 47) souligne également le pouvoir associé aux institutions muséales : « *Museums used to seem so innocent. Designed for the public enlightenment and open to one and all, they once appeared to be showcases of both democracy and impeccable authority*¹⁰⁸. » Remarquant que plusieurs artistes se sont employés à remettre en cause cette autorité, Rugoff écrit (*ibid.*) :

The best of this work does more than bear witness to injustice; it provokes us to rethink our relationship to history and to see the museum not as a storehouse of ultimate truths but as a site of exchange and continuing debate. That's largely the intention behind "The Year of the White Bear"¹⁰⁹.

À cet égard, le contexte de présentation de la performance s'avère important pour l'impact et la réception de la pièce qui, rappelons-le, a été présentée dans des lieux publics, dans des musées ethnographiques et des institutions artistiques.

¹⁰⁸ Traduction libre : « Les musées semblaient autrefois si innocents. Conçus pour favoriser l'éveil du public et ouverts à tous et à chacun, ils étaient jadis des vitrines à la fois de la démocratie et d'une autorité impeccable. »

¹⁰⁹ Traduction libre : « Le meilleur de ce travail fait plus que témoigner d'une injustice, il nous amène à repenser notre relation à l'histoire et à voir le musée non pas comme un grenier de vérités ultimes, mais comme un site d'échange et de débat continu. C'est en grande partie l'intention sous-jacente à "The Year of the White Bear". »

Le lieu de la performance

Si l'art de performance se caractérise par une volonté d'aller vers le public, comme le remarque RoseLee Goldberg dans son introduction à *Performance Art: From Futurism to the Present* (1988, p. 9 ; infra, p. 7-8), la prédisposition des spectateurs à faire face à une performance confère à cette dernière un caractère surprenant très variable. À la Columbus Plaza de Madrid ou au Covent Garden de Londres, une grande majorité de ceux et celles qui ont été témoins de l'intervention de Fusco et Gómez-Peña passaient tout simplement par là, alors que ceux et celles qui en ont fait l'expérience à la Biennale du Whitney Museum à New York s'y trouvaient pour visiter une exposition d'œuvres d'art.

Tout comme la performance de James Luna en 1987, qui était organisée par une institution artistique (la Sushi Gallery) mais qui se déroulait dans un lieu non dédié aux arts (le San Diego Museum of Man), *Two Undiscovered Amerindians* a profité de la volonté d'un organisme artistique désirant aller à la rencontre de son public et investir des lieux de diffusion non conventionnels. Tout comme *The Artifact Piece*, la performance a été pensée pour un contexte de présentation précis. Elle a ainsi été créée pour la Edge Biennale de 1992, qui se déroulait à Madrid et à Londres. Comme l'écrit Coco Fusco (1995, p. 39) : « *We took advantage of Edge's interest in locating art in public spaces to create a site-specific performance for Columbus Plaza in Madrid, in commemoration of the so-called Discovery.* » Le caractère artistique de la pièce se trouve ainsi dans une certaine ambivalence. Du point de vue des performeurs, des commissaires et des organisateurs, l'œuvre s'inscrit dans un contexte artistique légitime, mais du point de vue des spectateurs, rien n'indique ce contexte ou cette légitimité. La très grande majorité de ceux et celles qui ont été témoins de *Two Undiscovered Amerindians* à Madrid et à Londres durant l'été 1992 ne participaient pas volontairement à un événement culturel et ne s'attendaient pas à faire l'expérience d'une œuvre performative.

Le statut de la pièce participait également d'une certaine indétermination lorsqu'elle a été présentée dans la cour extérieure de l'Australian Museum durant la Biennale de Sydney. Les performeurs prenaient part à un important événement artistique, mais la performance était localisée dans une institution qui se rapproche davantage d'un musée d'histoire naturelle que d'une galerie d'art avant-gardiste ou d'un théâtre expérimental. L'œuvre a aussi été

présentée de façon autonome, sans qu'elle ne fasse partie d'un événement culturel ou artistique. Si les visiteurs de la Biennale du Whitney à New York, ainsi que ceux du Walker Art Center de Minneapolis, de la galerie de l'Université Irvine et du Otis College of Art and Design, tous deux situés en Californie, s'y sont rendus pour voir des œuvres d'art et des performances, ceux du Smithsonian à Washington ou du Field Museum à Chicago, n'y étaient pas, sauf quelques exceptions qui connaissaient le travail de Fusco et de Gómez-Peña, pour la même raison. Il n'est donc pas si étonnant que ces spectateurs pour ainsi dire involontaires n'aient pas perçu, en dépit d'une certaine confusion, la pièce pour ce qu'elle était.

Par ailleurs, un musée d'art contemporain n'est pas lié de manière aussi étroite aux questions soulevées par *The Couple in the Cage*, dont celle du colonialisme, que peut l'être un musée d'histoire naturelle. Les lieux de diffusion artistiques sont des espaces qui accueillent des pratiques de création, d'expérimentation et de critique ; ils ne possèdent pas la même autorité historique, scientifique et pédagogique que les musées de l'Homme et n'engagent pas la même relation de confiance. Quant aux lieux publics, ceux-ci ne constituent pas, sauf exceptions, des endroits à vocation culturelle ou artistique. Même si l'action et le dispositif de la performance sont les mêmes, le contexte dans lequel elle s'inscrit en modifie la signification, de même que les réactions suscitées. Le geste de se mettre en cage n'a pas la même portée selon l'endroit où cette action est exécutée. La Columbus Plaza, par exemple, est un espace chargé de sens, et l'était encore davantage en 1992. Si la performance réside dans ce qu'elle produit, dans ses effets (Pontbriand, 1998, p. 61), elle s'effectue également dans la relation et l'interaction qu'elle met en place. Claudine Cyr résume (2009, p. 80) :

La performance est probablement l'outil conceptuel (et méthodologique) qui accompagne le mieux une pensée de la relation. La performance est toujours interaction. Elle est toujours constituée de la perspective du performant (acteur, personnage) en relation avec celle du public (spectateur, témoin) et en relation avec les lieux (physique, social) où elle se produit. Ainsi, la performance n'est pas que contenu, que cadre, qu'acteur, que public, elle est la relation de tous ces éléments.

Two Undiscovered Amerindians instaure très clairement une telle relation entre les performeurs, le public et le lieu de la performance.

La crédulité du public s'est davantage manifestée lorsque la performance a été présentée en dehors du réseau habituel de diffusion de l'art contemporain ou du théâtre. Il en va de même pour les accusations de désinformation portées contre les performeurs, qui concernent surtout les présentations dans des musées d'histoire naturelle tels que le Field Museum à Chicago ou le Smithsonian à Washington. Considérant que la pièce n'était pas présentée comme œuvre de performance ainsi que la confiance du public envers ces institutions, les « indices » de la satire, pour reprendre le terme de Gómez-Peña, n'ont pas été saisis par une large part du public tout simplement parce que ces spectateurs ne cherchaient pas de tels indices et ne s'attendaient pas du tout à devoir en chercher.

Les performeurs ont voulu déstabiliser une position de spectature passive. Selon le spectateur et selon l'endroit, cela a parfois réussi, parfois raté. La performance a « échoué » dans la mesure où elle n'a pas toujours engendré la réflexion de disconvenance souhaitée par les performeurs, mais a « fonctionné » dans la perspective où elle a suscité un éventail d'effets et de réactions diverses, voire contradictoires, qui ont eu pour ainsi dire le mérite d'échapper au canevas établi et à la volonté des performeurs. La performativité a pour ainsi dire débordé de la performance. Toutefois, le questionnement du spectateur, recherché par les œuvres performatives (Pontbriand, 1998, p. 63), n'a pas toujours été au rendez-vous. L'imprévisibilité du performatif a opéré de façon magistrale. Quelque chose a véritablement eu lieu, se tissant à partir des relations que la performance crée entre les performeurs, le public et l'espace où elle prend place. Les réactions occasionnées par *Two Undiscovered Amerindians* font partie de la performance, elles sont un élément constitutif de l'œuvre, composant un répertoire d'informations fascinant et essentiel à sa compréhension et son analyse, qui nous informent autrement sur le *ce-qui-s'est-passé* de la performance.

Un public averti ?

Avant de la présenter à la Plaza de Colón (l'espace pour lequel la performance a été conçue et élaborée), Coco Fusco et Guillermo Gómez-Peña ont pour ainsi dire testé leur pièce à la galerie de l'Université Irvine, en mars 1992. Dès le départ, la proposition des artistes a

été mal comprise, non pas de la part des spectateurs, mais du côté de l'institution qui les accueillait. Coco Fusco relate ainsi cette invraisemblable situation (1995, p. 51) :

When we arrived at the University of California/Irvine last year, we learned that the Environmental Health and Safety Office had understood that Gómez-Peña and I were anthropologists bringing “real aborigines” whose excrement – if deposited inside the gallery – could be hazardous to the university. [...] Upon request from the art department, the office sent several pages of instructions on the proper disposal of human waste and the over thirty diseases that were transmitted through excrement¹¹⁰.

L'anecdote est surréaliste. Voilà que des artistes de performance, voulant critiquer la représentation stéréotypée d'une altérité perçue comme étant primitive, étaient mis en garde, le plus sérieusement du monde, contre les potentiels dangers des excréments humains ! Dans l'esprit de ce bureau de santé publique, il semblait possible de présenter une « vraie » exposition d'êtres humains. D'accord, chers anthropologues, semblent dire ces fonctionnaires, mais faites bien attention de disposer correctement des déjections de vos sauvages, car elles peuvent transmettre des maladies... La dimension parodique de la pièce n'a pas même été soupçonnée. Le fait qu'il s'agisse d'une œuvre de performance n'a pas non plus paru évident. L'anecdote témoigne qu'il peut être, pour certaines personnes, vraisemblable et envisageable que deux êtres humains soient montrés en cage dans une université en 1992. Dans ce cas-ci, cela a soulevé quelques inquiétudes, d'ordre essentiellement sanitaire.

Dans le film *The Couple in the Cage*, les performeurs racontent que, lorsque *Two Undiscovered Amerindians* fut présenté à la Biennale du Whitney, certaines personnes croyaient que les artistes avaient conçu le dispositif, mais que ce n'étaient pas eux qui se trouvaient dans la cage. Ces « sauvages » seraient ainsi des comédiens qui auraient engagés par les créateurs de la pièce. Cette réaction effectue une dissociation entre les artistes (des sujets qui pensent, qui créent) et les « performeurs interculturels » (des objets exposés). L'objectivation

¹¹⁰ Traduction libre : « Quand nous sommes arrivés à l'Université de Californie / Irvine l'an dernier, nous avons appris que le Bureau de santé environnementale et de sécurité avait compris que Gómez-Peña et moi étions des anthropologues amenant de “vrais aborigènes”, dont les excréments, s'ils se retrouvaient à l'intérieur de la galerie, pourraient être dangereux pour l'université. [...] À la demande du département d'art, le bureau a envoyé plusieurs pages d'instructions sur la façon appropriée de disposer des déchets humains et sur la trentaine de maladies qui sont transmises par les excréments. »

volontaire participe d'une posture que l'on ne soupçonne pas au premier abord. La performance, dans sa proposition même, peut semer le doute et participer d'une indétermination. Qui a mis qui dans la cage ? Qui sont les artistes ? Qui sont ces gens dans la cage ? Le spectateur, qu'il saisisse la satire de la pièce ou non, peut éprouver un sentiment de confusion face à l'œuvre, ne pas comprendre exactement ce dont il est témoin.

La perplexité constitue une réaction assez répandue, surtout lorsque la performance est présentée dans des musées d'histoire naturelle. Devant l'œuvre, le spectateur se trouve déchiré entre l'impression de la satire (quelque chose ne va pas) et la légitimité, le caractère solennel et sérieux de l'endroit où il se trouve (ce doit être vrai). Un article du *Chicago Sun-Times* relate de manière exemplaire cette indécidabilité (Gillis, 1993, en ligne) :

Christina Drouet didn't know what to think when she entered the Field Museum Sunday to see two aboriginal natives of Guatinau, an island in the Gulf of Mexico, sitting in a cage between the fighting elephants and the totem poles. "I was really puzzled at first," the 35-year-old Park Ridge resident said. "I couldn't figure out what was going on." Although it wasn't labeled as such – and although nearby guides went along with the ruse – Drouet and other puzzled museum-goers were viewing performance art. [...] People had to figure out for themselves that the natives were not legitimate. Some did. Others paid a dollar to have their picture taken with the natives¹¹¹.

Le film *The Couple in the Cage* comporte plusieurs plans où la perplexité des spectateurs est palpable. La caméra insiste sur ces regards amusés, mais surtout incrédules. Comme l'écrit un autre journaliste de Chicago (Obejas, 1993, p. 1) : « *the show was as much in the awed faces outside of the cage as the going-on inside it* ».

Lorsque le doute s'empare de lui, tout ce qui entoure le spectateur l'invite à croire que cela est bel et bien possible, bel et bien vrai. Le rôle des gardiens, présents pour assurer le

¹¹¹ Traduction libre : « Christina Drouet ne savait pas ce qu'elle devait penser quand elle entra au Field Museum dimanche pour voir deux Amérindiens de Guatinau, une île située dans le golfe du Mexique, qui étaient assis dans une cage, entre les éléphants de combat et les mâts totémiques. "Au début, j'étais vraiment perplexe", dit cette résidente de Park Ridge âgée de 35 ans. "Je n'arrivais pas à comprendre ce qui se passait". Bien que cela n'était pas présenté ainsi, et bien que les guides à proximité participaient de la ruse, Drouet, tout comme d'autres visiteurs perplexes du musée, assistaient à une œuvre de performance. [...] Les gens devaient comprendre par eux-mêmes que ces Amérindiens n'étaient pas légitimes. Certains l'ont fait. D'autres ont payé un dollar prendre une photo avec eux. »

lien entre les performeurs et le public, consistait notamment à présenter la pièce comme étant crédible. Ce faisant, les gardes consolidaient l'aspect pseudo-scientifique de la performance et l'autorité institutionnelle du lieu. « *Our zoo guards also sold authentic aboriginal souvenirs such as hair and toenails and gave visitors surgical gloves to wear if they wanted to feed or touch us* », raconte Fusco (Sawchuk, 1994, p. 114). Ces personnes, engagées par les artistes, étaient pour la plupart des comédiens de l'endroit où l'on présentait la performance. Si elles devaient souvent improviser, selon les interrogations des spectateurs, leur rôle était défini et faisait partie de la proposition satirique de la pièce. Il visait notamment à renforcer la tension entre les indices de la satire et le discours présentant le tout comme étant authentique. Une anecdote, rapportée par Michael Gillis (1993, en ligne) pour le *Chicago Sun-Times*, en montre un bel exemple : « *“Let me guess – punk rock Indians?” one man asked in jest. When a guide told him they were really from Guatinau, the man accepted it without question. “Oh,” he said. “I was just wondering.”* »

Si un spectateur saisissait les indices de la satire et plaisantait à son tour ou cherchait à confirmer son sentiment auprès des gardes, ces derniers ne le guidaient pas dans cette voie. Est-ce que ces gens dans la cage font semblant ? Est-ce qu'ils sont des artistes ? Les gardiens, jouant le jeu, ne répondaient jamais par l'affirmative à ces questions. Pour les performeurs, il était impératif que les spectateurs découvrent la « supercherie » par eux-mêmes. Un des gardiens de la performance en Australie, Peter MacInnis (2001, en ligne), raconte :

If pressed, we would encourage the visitors to read the text displayed in front of the cage. We were, you see, just the guards, and the anthropologists who had *all* the answers were away at that time. We were calculatedly provocative and patronising in our comments, as we had been instructed to be. If attacked by unbelievers, we would simply say something like “I can assure you, sir (or madam) that the Guatinaui are just as genuine as their island, and you can see that in the map over there.” Confronted with impressive cartographic evidence, said to be taken from the *Encyclopedia Britannica*, most doubters were effectively silenced¹¹².

¹¹² Traduction libre : « S'ils insistaient, nous encourageons les visiteurs à lire le texte affiché devant la cage. Nous étions, voyez-vous, seulement les gardes, et les anthropologues, qui avaient *toutes* les réponses, étaient absents pour le moment. Dans nos commentaires, nous étions délibérément provocateurs et condescendants, ainsi que nous étions chargés de l'être. Si des gens refusaient de nous croire, nous disions simplement quelque chose comme : “Je peux vous assurer, Monsieur (ou Madame), que les Guatinauis sont tout aussi authentiques que leur île, et vous pouvez le voir sur la carte juste ici.”

Comme le dit l'adage, les sceptiques seront confondus et, dans ce cas-ci, les confus, réduits au silence. Les performeurs ont-ils cherché à bernier leur public, à abuser de leur confiance ? Se sont-ils montrés condescendants ou irrespectueux ?

Cette opinion est partagée par certains témoins de la performance, qui se sont sentis offensés, ainsi que le relate Coco Fusco (1995, p. 54) :

Other audience members who realized that we were artists chastised us for the "immoral" act of duping our audiences. This reaction was rather popular among the British, and emerged also among intellectuals and cultural bureaucrats in the United States. [...] The reviewer sent by the *Washington Post*, for example, was so furious about our "dishonesty" that she could barely contain her anger and had to be taken away by attendants. A MacArthur Foundation representative came to the performance with his wife and they took it upon themselves to "correct" interpretations in front of the cage¹¹³.

Pour la journaliste du *Washington Post*, les performeurs avaient pour objectif, non pas de présenter un discours critique sur la représentation des cultures non occidentales, mais de tromper les visiteurs du Smithsonian. Aux yeux du représentant de la prestigieuse Fondation MacArthur, de laquelle Guillermo Gómez-Peña avait reçu une bourse peu de temps avant d'entreprendre le projet *The Year of the White Bear*, la performance était défailante. Puisque l'ambivalence propre à la satire prêtait flanc à une interprétation incorrecte, cet homme a cru de son devoir de l'expliquer, de révéler le « non-dit » de l'œuvre et les indices de la satire.

La performance aurait-elle dû guider davantage le spectateur dans sa lecture de l'œuvre ? Le travail de disconvenance, qui amène à prendre conscience d'une idée convenue pour ne plus l'entretenir, doit-il se nécessairement faire pour soi, sans l'aide de personne ?

Face à cette preuve cartographique convaincante, provenant soi-disant de l'Encyclopédie Britannica, la plupart des sceptiques ont été réduits au silence. »

¹¹³ Traduction libre : « D'autres membres de l'auditoire, ayant réalisé que nous étions des artistes, nous ont reproché l'acte "immoral" de duper notre public. Cette réaction a été assez répandue chez les Britanniques et est aussi apparue parmi des intellectuels et des bureaucrates culturels aux États-Unis. [...] La reporteresse envoyée par le *Washington Post*, par exemple, était si furieuse de notre "malhonnêteté" qu'elle pouvait à peine contenir sa colère et a dû être emmenée par des préposés. Un représentant de la Fondation MacArthur est arrivé à la performance avec sa femme et ils ont pris l'initiative de "corriger" les interprétations des visiteurs devant de la cage. »

Voir deux personnes en cage peut-il susciter autre chose que la confusion ? Caroline Vercoe remarque que, peu importe la réaction du spectateur, celle-ci participe d'une réelle incertitude. Commentant le film *The Couple in the Cage*, elle écrit (Fusco, 2000, p. 234) :

While the documentary reflected a range of reactions, each seemed marked by a deep ambivalence. This ambivalence appeared to go hand in hand with an anxiety on the part of many viewers, who often seemed unsure of how they were supposed to act under the circumstances¹¹⁴.

Que faire ? Que croire ? La performance ne le dit pas. Elle propose une situation qui sort de l'ordinaire (deux êtres humains dans une cage) et une possibilité d'interaction limitée (et monnayable), mais n'indique pas la manière appropriée d'agir ou de penser. On ne peut poser de questions aux performeurs ni communiquer avec eux, puisqu'ils sont présentés comme s'ils ne comprenaient ni l'anglais ni l'espagnol. Quant aux gardiens, ils avaient pour rôle de ne pas dissiper la confusion, ni l'anxiété. Ils ne devaient surtout pas faire ce que le représentant de la Fondation MacArthur et sa femme ont fait, soit, comme on dit, voler le *punch*.

Lisez les textes

Considérant les deux exemples mentionnés plus tôt, on ne peut affirmer que les gardes auraient menti aux visiteurs. Les personnages de la performance proviennent réellement de Guatinau (« *they were really from Guatinau* »), ils sont aussi vrais et authentiques que cette île (« *the Guatinaui are just as genuine as their island* »). Les gardiens se gardent bien de révéler que ce lieu et ces personnages relèvent de la fiction. Une tension s'installe ainsi entre l'exagération caricaturale de la performance, que l'on retrouve dans le décor, les costumes et les actions, et une apparence de légitimité et d'autorité, à laquelle participe les gardiens, les textes ainsi que les cartes géographiques truquées. La co-présence de ces deux dimensions opposées crée cette ambivalence soulignée par Vercoe et cet état de confusion, qui fait, selon Diana Taylor (2003, p. 74 ; infra, p. 140-141), la force de cette œuvre de performance.

¹¹⁴ Traduction libre : « Alors que le documentaire montre un éventail de réactions, chacune d'entre elles semble marquée par une profonde ambivalence. Cette ambivalence semble aller de pair avec l'anxiété pour plusieurs spectateurs, qui semblaient souvent incertains quant à la façon dont ils devaient agir dans les circonstances. »

Les deux textes reproduits sur des panneaux incarnent particulièrement bien les contradictions volontaires de *Two Undiscovered Amerindians*. Un premier comprenait, comme nous l'avons vu plus tôt, une liste de « performances interculturelles » lors desquelles des êtres humains ont été exhibés en Europe et aux États-Unis. Cette compilation historicisait la performance, l'inscrivant dans un contexte de réflexion par rapport à cette pratique coloniale. L'aspect chronologique, avec la présence de dates, ainsi que le ton généralement neutre des brèves descriptions, participent de la crédibilité de la performance. Ce sont des faits. Certains indices – pour reprendre le terme employé par Gómez-Peña pour décrire la satire à l'œuvre dans ce projet – permettent cependant d'affirmer que cette neutralité n'est qu'apparente. Le point de vue des performeurs, qui dénoncent assez clairement ces expositions-spectacles, peut être remarqué par l'accumulation des exemples, de même que par le caractère morbide de plusieurs descriptions. Ainsi, à propos de Pocahontas, Fusco note (1995, p. 42) : « *she dies of an English disease* ». À propos de Pemulwuy (*ibid.*) : « *His head is cut off, preserved, and sent to England to be displayed at the London Museum.* » Ces propos visent à susciter le désaccord moral. Ainsi, sous son apparente objectivité historique, cette liste amène celui ou celle qui la consulte à désapprouver le principe d'exposition vivante. L'énumération, par certaines formulations et insistances, illustre le racisme et la violence qu'il implique. Les performeurs démontrent qu'il ne s'agit pas simplement de spectacles-expositions montrant des « spécimens culturels », mais de pratiques carrément inhumaines.

Intégré au dispositif et reproduit dans *English is Broken Here* de Coco Fusco, le second texte fournit une description des deux Guatınauis. Empruntant au style et au vocabulaire de l'ethnographie coloniale, ce texte construit une fiction satirique, à l'image du dispositif de *Two Undiscovered Amerindians*. L'humour, absent de la liste de « performances interculturelles », se fait ici sentir à plusieurs endroits. On y remarque le pastiche de conventions utilisées par ce type de description coloniale où le regard « objectif » du descripteur participe d'une naïveté – ici grossie et soulignée – envers son « objet ». Le ton utilise volontairement des raccourcis, des non-sens, par lesquels l'idiotie supposée des « sauvages » se retourne du côté de l'ethnographie coloniale. Ainsi (*ibid.*, p. 59) :

They are a jovial and playful race, with a genuine affection for the debris of Western industrialized popular culture. In former times, however, they

committed frequent raids on Spanish ships, disguised as British pirates, whence comes their familiarity with European culture. Contemporary Guatinauis have only recently begun to travel outside their island¹¹⁵.

Paradoxalement, on sollicite la crédulité du lecteur pour lui faire remarquer le caractère fallacieux et insensé de la description. Les Guatinauis sont présentés conformément au cliché du Sauvage : effrontément naïfs, ils sont fascinés par des objets qu'ils ne comprennent pas. Comme l'explique candidement un spectateur interviewé dans le documentaire vidéo : « *You go in the wood and you pick what you want, you go to civilization and you pick what you want.* » La contradiction entre le syncrétisme et l'isolement de cette « race » s'articule de manière nette. « *I'm sure they don't know what this is* », dit un autre spectateur interviewé dans le film, en pointant les accessoires « modernes » de la cage. *The Couple in the Cage* montre ainsi Gómez-Peña caresser l'écran de la télévision comme s'il voulait toucher ce qu'elle montre, ou encore faire semblant de jouer de la guitare avec la chaîne stéréo portative, utilisant ces objets de manière volontairement innocente et « primitive ».

Dans leur performance-installation, les Guatinauis connaissent et ne connaissent pas la civilisation. Le texte nous dit que leurs ancêtres se déguisaient en pirates britanniques pour attaquer des navires espagnols, ce qui « explique » leur familiarité avec la culture européenne. Mais le il affirme également qu'ils n'ont jamais été véritablement en contact avec cette civilisation et qu'ils n'ont pratiquement jamais voyagé hors de leur île. Gómez-Peña résume ainsi le détournement opéré par cette fausse naïveté qui participe de l'ironie de la pièce (Sawchuk, 1994, p. 119) : « *What if the undiscovered knew more about the West than the West about them?* » Cette apparente innocence cache une subjectivité satirique. Un renversement similaire oriente la description de leurs coutumes (Fusco, 1995, p. 59) :

The male and female specimens here on display are representatives of the dominant tribe from their island, having descended from the Mintomani stock. The male weights seventy-two kilos, measures 1.77 meters, and is approximately thirty-seven years of age. He likes spicy food, burritos, and Diet

¹¹⁵ Traduction libre : « Joviale et enjouée, leur race éprouve une véritable affection pour les débris de la culture populaire occidentale industrialisée. Dans les temps anciens, cependant, ils ont commis de fréquentes attaques, déguisés en pirates britanniques, contre les navires espagnols, ce qui explique leur familiarité avec la culture européenne. Les Guatinauis contemporains n'ont commencé que récemment à voyager l'extérieur de leur île. »

Coke, and his favorite cigarette brand is Marlboro. His frequent pacing in the cage leads experts to believe that he was a political leader on his island. The female weighs sixty-three kilos, measures 1.74 meters, and appears to be in her early thirties. She is fond of sandwiches, pad thai, and herb tea. She is a versatile dancer, and also enjoys showing off her domestic talents by sewing voodoo dolls, serving cocktails, and massaging her male partner¹¹⁶.

Le caractère scientifique de la description ethnographique est ici parasité par des éléments incongrus. Visiblement, ces « sauvages » ne le sont pas purement et entièrement. S'ils n'ont pas été découverts par Colomb et par la civilisation, il semble qu'ils l'aient, pour leur part, découvert et intégré à leur quotidien. Cela participe de la démarche ironique des performeurs (*ibid.*, p. 51) : « *We wanted to make fun of this very Eurocentric notion that other people operate in a pristine world untouched by Western civilization.* » Un des intertitres du film *The Couple in the Cage* résume bien cette volonté : « *science and popular culture were joined together to prove the innate inferiority of non-white people* ».

La caricature souhaite dénoncer le racisme dont témoigne l'ethnographie coloniale derrière son apparente impartialité. Dans son ouvrage *Culture & Truth: The Remaking of Social Analysis*, Renato Rosaldo critique non sans ironie cette posture (1989, p. 31) :

The Lone Ethnographer depicted the colonized as members of a harmonious, internally homogeneous, unchanging culture. When so described, the culture appeared to "need" progress, or economic and moral uplifting. In addition, the "timeless traditional culture" served as a self-congratulatory reference point against which Western civilization could measure its own progressive historical evolution¹¹⁷.

¹¹⁶ Traduction libre : « Les spécimens masculin et féminin ici exposés sont des représentants de la tribu dominante de leur île, descendants de la souche Mintomani. Le mâle pèse soixante-douze kilos, mesure 1,77 mètre et est âgé d'environ 37 ans. Il aime la nourriture épicée, les burritos, le Coke Diète, et sa marque de cigarette préférée est Marlboro. La façon qu'il a d'arpenter fréquemment la cage conduit les experts à penser qu'il était un dirigeant politique sur son île. La femelle pèse soixante-trois kilos, mesure 1,74 mètres et semble être au début de la trentaine. Elle adore les sandwiches, le pad thai et la tisane. Danseuse polyvalente, elle aime aussi montrer ses talents domestiques en fabriquant des poupées vaudou, en servant des cocktails et en massant son partenaire masculin. »

¹¹⁷ Traduction libre : « L'ethnographe solitaire a représenté les colonisés comme les membres d'une société harmonieuse, homogène, immuable. Décrite ainsi, la culture colonisée semble "avoir besoin" de progrès, d'une certaine élévation économique et morale. En outre, la "culture traditionnelle intemporelle" devenait un point de référence autosatisfaisant, à partir duquel la civilisation occidentale pouvait mesurer la progression de sa propre évolution historique. »

De la même manière, les Guatinauis, tels qu'ils sont décrits, vivent dans un monde heureux mais figé. Sous-civilisés, ils « profitent » du contact avec la civilisation, qui les fait « évoluer ». Ironiquement, ce « progrès » consiste à être prisonnier à la fois physiquement et au niveau de la représentation.

Une fantaisie ethnographique

La description fictive des Guatinauis effectue plusieurs glissements de sens et de ton. Tantôt, elle objective ces deux spécimens, donnant leur poids et leur dimension comme s'il s'agissait de choses. Ailleurs, le texte emprunte au vocabulaire animalier, décrivant le mâle comme étant dominant par la façon qu'il a d'arpenter la cage, ainsi qu'on le remarquerait d'un fauve. Par moments, on peut également se demander si cette description s'applique à ces faux Amérindiens ou aux performeurs eux-mêmes. Il y a quelque chose qui s'apparente à l'autofiction dans ce texte. La grandeur, le poids et l'âge des personnages concordent ainsi avec ceux de Fusco et Gómez-Peña. On peut aussi se demander si ce sont les Guatinauis ou les artistes qui aiment, par exemple, la tisane ou le Coke Diète. Ce passage de la description met aussi en place une indétermination entre des clichés de l'amérindianité et d'autres stéréotypes, qui touchent l'identité culturelle latino-américaine, de même que les normes conventionnellement associées aux genres masculin et féminin. L'homme aime ainsi des mets virilement épicés (et associés au Mexique), alors que la femme préfère des mets plus doux, plus « féminins », comme les sandwichs et la tisane. De même, l'homme, décrit comme un dirigeant politique, est quelque sorte un « Chef », alors que la femme, plus soumise et bonne ménagère, est sa servante, lui apportant des rafraîchissements et lui prodiguant des massages.

Dans cette description, qui emprunte le regard colonial et patriarcal de l'homme blanc pour le singer, il n'est pas fortuit que l'homme soit décrit en premier et que la femme le soit en bonne partie par rapport à lui. Ce texte pseudo-ethnographique participe de la stéréotypie à la fois de l'identité culturelle et de l'identité sexuelle. D'un côté comme de l'autre, les corps des performeurs sont couverts de clichés. Chaque composante de leur personnalité se trouve en quelque sorte prisonnière d'images réductrices. La caricature volontaire participe d'une satire qui souhaite rendre les clichés évidents et, éventuellement, amener les spectateurs à une

réflexion sur ces conventions. Cela, comme nous l'avons vu dans le fait que plusieurs personnes ne perçoivent pas la satire de la pièce, ne fonctionne pas toujours. À cet égard, Coco Fusco raconte (1995, p. 55) : « *Several feminist artists and intellectuals at performances in the United States approached me in the cage to complain that my role was too passive, and berated me for not speaking but only dancing* ». Pour ces dernières, montrer les stéréotypes du féminin serait « anti-féministe ».

La suite du texte poursuit cette perception déformante et fantasmatique de l'altérité, en abordant le cliché selon lequel les « sauvages » auraient une libido plutôt forte et particulièrement désinhibée. Ainsi (*ibid.*, p. 59-60) :

Both of the Guatinauis are quite affectionate in the cage, seemingly uninhibited in their physical and sexual habits despite the presence of an audience. They like to massage and scratch each other, enjoy occasional long embraces, and initiate sexual intercourse on the average of twice a day. Anthropologists at the Smithsonian observed (with the help of surveillance cameras) that the Guatinauis enjoy gender role playing together after dark, transforming many of their functional objects in the cage into makeshift sex toys by night. Visitors who get close to them will note that they often seek to fondle strangers while posing for photographs. They are extremely demonstrative with children¹¹⁸.

Selon cette description satirique et fantaisiste, ces Autochtones ne connaîtraient pas vraiment ce que l'on appelle pudiquement « l'intimité ». Ils ne seraient pas assez « civilisés » pour savoir qu'en public, il est préférable de se garder, comme on dit, une petite gêne. Le voyeurisme et la prétention scientifique s'entremêlent ici. Sous le couvert de l'objectivité et de la rigueur de la « recherche », il serait permis de filmer les « spécimens » y compris dans ce qu'ils ont, tout de même, comme intimité.

¹¹⁸ Traduction libre : « Les deux Guatinauis sont très affectueux dans leur cage, ne semblant pas dérangés dans leurs habitudes physiques et sexuelles par la présence du public. Ils aiment se masser et se gratter l'un l'autre, apprécient les longues étreintes et s'engagent dans des rapports sexuels en moyenne deux fois par jour. Des anthropologues du Smithsonian ont observé (grâce à des caméras de surveillance) que les Guatinauis profitent de la nuit tombée pour s'adonner ensemble à des jeux de rôle, transformant plusieurs des objets présents dans leur cage en jouets sexuels de fortune. En les approchant, les visiteurs noteront qu'ils cherchent souvent à caresser les étrangers en posant avec eux pour une photographie. Ils sont extrêmement affectueux avec les enfants. »

Là encore, l'incongruité parasite volontairement l'apparente valeur ethnographique du document. La crédibilité convoquée par la mention de ces anthropologues du Smithsonian est tournée en dérision par la suite de la phrase, où il est question de caméras de surveillance et d'objets dont le couple se servirait, la nuit tombée, pour satisfaire des besoins sexuels. Ce détournement incarne la supposée naïveté des « sauvages », qui transparait également dans leur sexualité. Cette pratique convoque par ailleurs ce mélange d'attraction et de répulsion contenu dans le stéréotype de l'être non-civilisé. On décrit tout de même les spécimens comme étant des êtres capables d'affection, entre eux et envers les autres, qu'il s'agisse d'enfants ou des gens qui les approchent pour se faire photographier à leurs côtés. Plus doux et aimables que féroces et méchants, le public n'a pas à les craindre, en dépit de leurs étranges habitudes sexuelles. En se rendant près d'eux, les spectateurs risquent davantage de se faire jouer dans les cheveux ou caresser les épaules que de se faire mordre ou attaquer.

Devant l'état de confusion qui se dégage de la performance, les gardiens les spectateurs vers ce texte qui, rappelons-le, ne dit nulle part de manière explicite qu'il s'agit d'une œuvre de performance. « *If pressed, we would encourage the visitor to read the text displayed in front of the cage* », racontait l'un d'eux. Maria Barandiarán remarque (1993, p. 41) :

“Two Undiscovered Amerindians” raised hard questions: is this authentic racism or authentic art? The fiction cannot be immediately grasped when the a priori mindset of the viewer is a belief in an intrinsic inferiority of non-whites, a belief that predisposes one to accept that people of color are freaky enough to be put in a cage. Both Gómez-Peña and Fusco were often touched, kissed, and talked to in a sexually explicit manner, and innumerable times were racially harassed. Meanwhile, reporters, readers of local newspapers, and other audience members have complained that the museum violated the trust of its audience and that it is too difficult for viewers to read 200-word-long placards¹¹⁹.

¹¹⁹ Traduction libre : « *Two Undiscovered Amerindians* soulevait des questions complexes : est-ce du racisme ou de l'art ? La fiction ne peut pas être immédiatement saisie si le spectateur considère que ceux qui ne sont pas blancs sont nécessairement inférieurs, ce qui prédispose à accepter que les gens de couleur sont assez bizarres pour être mis dans une cage. Gómez-Peña et Fusco ont souvent été touchés, embrassés et abordés de manière sexuellement explicite, ainsi que d'innombrables fois harcelés de façon raciste. Pendant ce temps, des journalistes, des lecteurs de journaux locaux et d'autres spectateurs se sont plaints que le musée a trahi la confiance de son public et qu'il est trop difficile pour les visiteurs de lire des écriteaux de 200 mots. »

Ce résumé illustre l'étendue des réactions à la performance, où se mêlent des questions éthiques, des réactions pulsionnelles, des gestes racistes et une large dose d'incompréhension.

Interaction et projection

Qu'ils aient cru ou non avoir affaire à d'authentiques Amérindiens provenant de cette improbable île du golfe du Mexique, les spectateurs ont interagi avec les performeurs de différentes façons. Dans une entrevue pour le magazine *Bomb*, Gómez-Peña raconte (Johnson, 1997, p. 49) :

In all of the cities we have performed, there have been a range of responses from absolute tenderness and solidarity – people giving us presents, offerings, quietly being with us, sending notes of sympathy – all the way to extremely violent responses. In London, a group of neo-Nazi skinheads tried to shake the cage. In Madrid, mischievous teenagers tried to burn me with cigarettes while some handed me a beer bottle of urine. There were businessmen in Spain regressing to their childhood, treating us as if we were monkeys – making gorilla sounds or racist “Indian” hoots. I think we have touched on a colonial wound in this piece¹²⁰.

Ces réactions témoignent directement de la conception des cultures non occidentales entretenue par ceux et celles qui réagissent à la performance. Si l'on considère ces deux personnes dans la cage comme étant inférieurement différentes de soi, le racisme l'emportera sur la confusion ou le malaise. Des émotions plus près de l'empathie témoignent au contraire d'un regard sur ces êtres humains qui prend en considération, justement, leur humanité.

La présence de la cage fait en sorte que les spectateurs et les performeurs sont pour ainsi dire à l'abri les uns des autres. Derrière leurs barreaux, qui constituent à la fois une prison et une protection, les performeurs sont cependant vulnérables. Devant cette barrière, qui peut

¹²⁰ Traduction libre : « Dans toutes les villes où nous avons performé, il y a eu une gamme de réactions allant de la tendresse et de la solidarité (des personnes nous donnant des cadeaux, des offrandes, étant simplement avec nous, nous envoyant des mots de sympathie), jusqu'à des réactions extrêmement violentes. À Londres, un groupe de skinheads néo-nazis a tenté de secouer la cage. À Madrid, des adolescents malicieux ont essayé de me brûler avec des cigarettes alors que d'autres me tendaient une bouteille de bière pleine d'urine. Il y avait des hommes d'affaires en Espagne régressant vers leur enfance, nous traitant comme si nous étions des singes (faisant des bruits de gorilles ou des “cris indiens” racistes. Je pense que nous avons touché une plaie coloniale avec cette pièce. »

aussi représenter un interdit à transgresser, les spectateurs n'ont pas, pour leur part, à craindre les réactions des performeurs. Coco Fusco (1995, p. 52) raconte à ce sujet : « *A group of sailors who were interviewed by a Field Museum staff member said that our being in a cage was a good idea since we might otherwise have become frightened, and attacked visitors.* » Selon ce point de vue qui, de toute évidence, ne présume pas de l'ironie de la pièce, ce n'est pas tant les performeurs que les spectateurs qu'il importe de protéger.

Ce sentiment de protection permet à certains spectateurs d'exprimer sans courir de risque des pulsions où interviennent le voyeurisme, le sadisme, le sexisme ou le racisme. Les stéréotypes de l'homme et de la femme primitifs deviennent ici, à la manière d'objets ou de fétiches, des supports sur lesquels projeter différentes attitudes coloniales, comme le remarque Diana Taylor dans son ouvrage *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* (2003, p. 67) :

Fusco and Gómez-Peña enacted the various economies of the object I alluded to earlier: the body as cultural artifact, as sexual object, as threatening alterity, as scientific specimen, as living proof of radical difference. They were anything the spectator wanted them to be, except human. The way they did their bodies very consciously linked together a series of what Brecht would have called "quotable" gestures drawn from the repertoire of native bodies developed through ethnographic world fairs, circus shows, dioramas, films and pseudoscientific displays¹²¹.

La question du doute quant à la crédibilité de la pièce, dans ce type de réactions, ne se pose même pas. Cette attitude, où la perplexité et la réflexion n'ont pas leur place, participe d'une forme d'aveuglement, comme le souligne également Taylor (*ibid.*, p. 72) :

Suspended over there, outside time, beyond civilization, the naked, mute native body lures the destabilized postmodern viewer into dreaming about fixed positions, stable identities, and recognizable difference. The degree to which some of the viewers continued to disavow the marked theatricality of

¹²¹ Traduction libre : « Fusco et Gómez-Peña ont adopté les diverses économies de l'objet auxquelles j'ai fait allusion plus tôt : le corps comme objet culturel, comme objet sexuel, comme altérité menaçante, comme spécimen scientifique, comme preuve vivante d'une différence radicale. Ils étaient tout ce que le spectateur voulait qu'ils soient, sauf des êtres humains. La façon dont ils ont construit leurs corps reliait consciemment entre eux une série de gestes que Brecht aurait qualifié de "citationnels", tirés d'un répertoire de corps autochtones développé à travers des expositions universelles, des spectacles de cirque, des dioramas, des films et des démonstrations pseudoscientifiques. »

the performance attested to how deeply invested they were in maintaining the colonial scenario. The last thing they wanted, it seems, was to recognize the contemporaneity of the postmodern, postcolonial encounter¹²².

Incapables de saisir la satire postmoderne de la pièce, ces spectateurs sont entrés de manière immédiate dans le jeu proposé par les performeurs. Devant ces soi-disant sauvages, le comportement de certains s'est visiblement désinhibé. Cynthia Carr écrit à ce propos (1992, p. 37) : « *Exhibiting themselves in Europe without the art context, "people's behavior regressed," as Fusco puts it. "And these responses became the piece."* » Les spectateurs ont vu dans la performance et dans ces corps exposés ce qu'ils voulaient bien y voir, y projetant sans censure leurs fantasmes et leurs peurs. Pour que l'interaction constitutive de l'œuvre fonctionne, le couple a adopté volontairement un rôle qui vise à déclencher ces réactions. Cette passivité requerrait une bonne dose de sang froid et de contrôle personnel. Comment ne pas réagir et ne pas « décrocher », quitter son rôle alors que l'on brasse violemment la cage, que l'on essaie de vous brûler avec des cigarettes ou que l'on vous agresse verbalement ?

Derrière leurs barreaux, les performeurs se sont exposés à un risque qui – bien que présent dans la plupart des œuvres de performances, au sens où l'artiste s'y met en danger – était ici assez élevé. Assumer ce rôle de faux Amérindiens participait d'un jeu, d'une démarche de création à la fois ludique et critique, mais aussi d'une réelle épreuve. Si les performeurs ne se doutaient pas de l'ampleur qu'aurait la crédulité du public, ils n'avaient pas prévu non plus à quel point la performance serait douloureuse pour eux. En entrevue au *Chicago Tribune*, Gómez-Peña confesse (Obejas, 1993, p. 1) :

We're exposed to so much racism, sexism, ethnocentrism and aggression.
Our job in that cage is to become blank screens, to let the audience project
all its fears and prejudices. It's critical that we disassociate our emotions,

¹²² Traduction libre : « Suspendu en dehors du temps, au-delà de la civilisation, le corps autochtone, nu et muet, fait miroiter au spectateur postmoderne déboussolé un rêve de positions fixes, d'identités stables et de différence reconnaissable. L'acharnement d'une partie des spectateurs à désavouer la théâtralité marquée de la performance témoigne à quel point ils étaient profondément investis dans le maintien du scénario colonial. La dernière chose qu'ils voulaient, semble-t-il, était de reconnaître la contemporanéité de cette rencontre postmoderne et postcoloniale. »

otherwise I think we would die of sadness. [...] Sometimes it takes me weeks to get over it¹²³.

La violence coloniale, raciste ou sexiste ne vise pas les performeurs comme tels, mais, puisque ce sont eux qui incarnent les stéréotypes qui provoquent ces comportements, c'est à eux qu'elle s'adresse. Être le truchement par lequel cette violence s'exprime peut certainement occasionner des blessures psychiques et des traumatismes. Dans de telles conditions, plusieurs personnes n'auraient tout simplement pas pu répéter l'expérience. À cet égard, les nombreuses présentations de la performance à travers le monde et la somme de jours passés dans la cage relèvent carrément de l'exploit.

Coco Fusco et Guillermo Gómez-Peña, dans ce projet comme dans leurs performances respectives, sont des artistes qui se mettent en danger dans leurs œuvres. Dans une de ses premières performances, *The Loneliness of the Immigrant*, réalisée à Los Angeles en 1979, Gómez-Peña a passé vingt-quatre heures dans l'ascenseur d'un édifice public, complètement enveloppé dans une couverture et ficelé avec de la corde¹²⁴. En 1994, sur une plage de San Francisco, Roberto Sifuentes et lui se sont attachés à de grandes croix de bois, y restant plus de trois heures, l'un se disloquant une épaule et l'autre souffrant d'insolation, avant que des passants, à qui étaient distribués des tracts leur demandant de libérer les performeurs en guise de solidarité politique, ne prennent cette initiative¹²⁵. Coco Fusco a pour sa part suivi, en compagnie de quelques autres artistes de performance, une formation, dispensée par des militaires à la retraite, sur les techniques d'interrogatoire utilisées par l'armée. Elle rend compte de cette expérience dans sa vidéo-performance *Operation Atropos* (2006)¹²⁶. Bien

¹²³ Traduction libre : « Nous sommes exposés à tant de racisme, de sexisme, d'ethnocentrisme et d'agressivité. Notre travail dans cette cage est de devenir des surfaces vides, de laisser le public projeter toutes ses peurs et ses préjugés. Il est essentiel que nous nous dissociions de nos émotions, autrement je pense que nous mourrions de tristesse. [...] Cela me prend parfois plusieurs semaines pour m'en remettre. »

¹²⁴ Meiling Cheng offre une analyse détaillée de cette oeuvre dans son ouvrage *In Other Los Angeles: Multicentric Performance Art* (2002, p. 174-183).

¹²⁵ Les performeurs commentent cette performance dans leur livre *Temple of Confessions* (Gómez-Peña et Sifuentes, 1996, p. 118-128).

¹²⁶ On peut en trouver une description et un extrait vidéo sur le site personnel de Coco Fusco : www.thing.net/~cocofusco/video.htm [juillet 2011].

qu'il s'agisse de simulations, les exercices auxquels se sont livrées ces six femmes s'avéraient réellement éprouvants, tant sur le plan physique que psychologique.

Voyeurisme, sexisme, désir

Two Undiscovered Amerindians fournit aux spectateurs une surface de projection pour leurs fantasmes et leurs préjugés. Si les spectateurs sont tiraillés par le doute ou victimes d'un malaise, voire d'un choc, auquel ils n'étaient pas prédisposés, les performeurs portent sur eux le poids de la violence de l'imaginaire colonial. De rares commentateurs ont affiché une certaine indifférence, ne se sentant pas particulièrement concernés par les enjeux de la pièce ou se montrant peu convaincus de l'efficacité de son discours critique. C'est le cas de Jan Avgikos, qui signe dans le magazine *Art Forum* un article intitulé « *Kill All the White Man* » (clin d'œil à une chanson du groupe NOFX qui porte ce titre), où il écrit (1993, p. 11) :

“So what did you think of that piece?” a friend asked. Fusco had been on display, performing native crafts. I had thought about what I was probably supposed to be thinking, and what in fact I was thinking, as I stood gazing at the installation/performance. “The only thing the piece offered me,” I said, “was amusement. I mean, I can't stand there and suddenly realize that cultural genocide is a horrible thing, or that native societies have been raped X number of times, or that when ethnic artists play with stereotypes the results are automatically instructive. What I did think about was how beautiful Fusco's scantily clad body was – which is probably what just about everyone else was thinking too¹²⁷.”

À travers ces boutades, le discours du critique témoigne que ces corps sont là pour être contemplés, y compris dans leur beauté. Les performeurs ont incarné de façon volontaire la sexualisation associée au corps exotique et primitif.

¹²⁷ Traduction libre : « “Alors, me demande un ami, que penses-tu de cette œuvre ?” Fusco était exposée, confectionnant un objet d'artisanat. Je pensais à ce que je devais supposément penser et ce à quoi je pensais en fait, alors que j'étais là à regarder l'installation-performance. “La seule chose que cette œuvre m'offre, lui dis-je, c'est du divertissement. Je veux dire, je ne peux pas rester là et tout à coup prendre conscience que le génocide culturel est une chose horrible, que les sociétés autochtones ont été violées tel nombre de fois, ou que, lorsque des artistes ethniques jouent avec les stéréotypes ethniques, les résultats sont nécessairement instructifs. Ce à quoi je pensais, c'était à quel point le corps légèrement vêtu de Fusco était beau ; et c'était probablement ce à quoi presque tout le monde pensait aussi.” »

La performance est construite pour impliquer la pulsion scopique des spectateurs, comme le remarque Caroline Vercoe dans l'ouvrage collectif *Corpus Delecti: Performance of the Americas* (Fusco, 2000, p. 233) :

The artists used their props as fetish objects, constituting a discourse of colonial nostalgia and primitivist fantasies. [...] By combining highly theatrical props with the already familiar stereotype-charged environment focusing on the Other's body, theatre and the real became blurred, inviting spectators to suspend their disbelief and engage in the encounter in purely scopic terms¹²⁸.

Qu'ils soient des artistes de performance ou authentiques d'Autochtones, les spectateurs ont face à eux un homme et une femme somme toute peu vêtus. En dépit du message qu'ils auraient à livrer et de la réflexion qu'ils auraient à proposer, il y a dans la cage deux corps silencieux qu'il est possible, pour ainsi dire, de relâcher sans se gêner. La posture d'incarcération et de passivité des performeurs l'autorise en quelque sorte.

Two Undiscovered Amerindians dévoile le fonctionnement même du regard colonial, décrit ainsi par Homi Bhabha dans *Les lieux de la culture* (2007, p. 136) :

[I]l faut voir la *surveillance* du pouvoir colonial comme fonctionnant en relation au régime de la *pulsion scopique*. En clair, la pulsion qui représente le plaisir de « voir », qui a le regard pour objet de désir, est liée à la fois au mythe des origines, à la scène primale et à la problématique du fétichisme qui localise l'objet surveillé au sein de la relation « imaginaire ».

Les performeurs se sont livrés à cette fétichisation. Leurs costumes, s'ils participent d'une esthétique du détournement et du kitsch, mettent aussi leurs corps en valeur. La jupe de paille de Fusco permet d'entrevoir ses cuisses et sa petite culotte, alors que le haut de son bikini à motif de léopard laisse deviner la forme de ses seins. Gómez-Peña, pour sa part, a aussi les jambes et les bras dénudés, alors que son plastron de style « aztèque » ne couvre qu'une partie de sa poitrine, laissant visible la majeure partie de son torse. La composition de cet

¹²⁸ Traduction libre : « Les artistes ont utilisé leurs accessoires comme des fétiches, constituant un discours de nostalgie coloniale et de fantasmes primitivistes. [...] En combinant des accessoires très théâtraux et un environnement déjà familier, chargé de stéréotypes à propos du corps de l'Autre, le théâtre et le réel se sont mêlés, invitant les spectateurs à suspendre leur incrédulité et à s'engager dans la rencontre en termes purement scopiques. »

accoutrement participe d'une volonté de montrer le cliché selon lequel le corps primitif est dénudé mais également dénué de subjectivité. Il incarne la sexualisation de cette altérité exotique, perçue comme un objet de désir. Coco Fusco relate à ce sujet (1995, p. 57) : « *taking advantage of our apparent inability to understand European languages, many men in Spain made highly charged sexual comments about my body, coaxing others to add more money to the donation box to see my breasts move as I danced*¹²⁹ ». Le registre scopique sexiste objective ce qu'il regarde et n'éprouve aucune considération envers ce qui l'excite.

Ainsi objectivés, les Guatinauis seraient indifférents au regard libidineux porté sur eux. Dans cette position de pouvoir, le spectateur a l'impression de jouir d'une impunité. Il peut, devant le corps-objet exposé, regarder comme il le désire et dire tout ce qu'il veut. Fusco poursuit (*ibid.*) :

In the cage we were both objectified, in a sense, feminized, inviting both male and female spectators to take on a voyeuristic relationship to us. This might explain why women as well as men acted upon what appears to be the erotic attraction of a caged primitive male. [...] In Irvine, a white woman asked for plastic gloves to be able to touch the male specimen, began to stroke his legs, and soon moved toward his crotch. [...] In Chicago, another woman came up to the cage, grabbed his head and kissed him. [...] While men taunted me, talked dirty, asked me out, and even blew kisses, not one attempted physical contact in any of our performances¹³⁰.

En s'exposant en tant que corps-clichés, les faux Amérindiens ont été perçus par certains un peu comme un gogo boy et une strip-teaseuse. Le rôle incarné par les performeurs devient dans cette optique un déguisement érotique parmi d'autres ; on se costume en Sauvages

¹²⁹ Traduction libre : « profitant de notre apparente incapacité à comprendre les langues européennes, plusieurs hommes en Espagne ont émis des commentaires à caractère sexuel très chargés à propos de mon corps, en incitant d'autres à mettre plus d'argent dans la boîte de dons pour voir mes seins bouger pendant que je dansais ».

¹³⁰ Traduction libre : « Dans la cage, nous étions tous deux objectivés, en un sens féminisés, attirant les spectateurs à la fois masculins et féminins à s'engager dans une relation de voyeurisme avec nous. Cela pourrait expliquer pourquoi les femmes comme les hommes ont agi selon ce qui semble être l'attraction érotique envers un homme primitif en cage. [...] À Irvine, une femme blanche a demandé des gants pour pouvoir toucher le spécimen mâle, lui caressant les jambes et se dirigeant rapidement vers son entrecuisses. [...] À Chicago, une autre femme s'approcha de la cage, saisit sa tête et l'embrassa. [...] Alors que les hommes me narguaient, me disaient des obscénités, m'invitaient à sortir et me soufflaient même des baisers, pas un, dans aucune de nos performances, n'a tenté de me toucher. »

comme on se costumerait en infirmière ou en pompier pour susciter le désir par le biais de stéréotypes sexuels.

En explorant la dynamique du colonialisme, les artistes investissent ce que Gómez-Peña nomme en entrevue « *the territory of cultural misunderstanding* » (Sawchuk, 1994, p. 118). Ils ont notamment visé ce que l'on pourrait appeler l'attraction érotique interculturelle, selon laquelle certaines personnes éprouvent un désir particulier pour des gens d'une origine culturelle différente¹³¹. Autorisés par le contexte artistique de leur présentation à New York, les performeurs en ont pour ainsi dire rajouté : « *For the '93 Whitney Biennial, we added another activity to the menu: for \$5,00, the audience could "see the genitals of the male specimen" – and the well-heeled Whitney patrons really went for it* (Gómez-Peña, 1996, p. 97). » Le film *The Couple in the Cage* insiste sur le côté *glamour* de la performance new-yorkaise. Comme dans un vernissage, plusieurs spectateurs ont un verre de vin rouge à la main. La musique de style *dancehall*, ajoutée au document audiovisuel, nous donne l'impression d'assister à un curieux bal, à la fois surréaliste et un peu bourgeois. La caméra insiste sur les gens qui, en se faisant prendre en photographie, se font toucher les épaules et la tête par les performeurs, de manière tantôt naïve et maladroite (ébouriffant les cheveux), tantôt plus douce et sensuelle, mais néanmoins ludique. Certains spectateurs sont visiblement mal-à-l'aise, alors que d'autres, jouant le jeu, expriment de façon un peu exagérée le plaisir d'être ainsi touché.

Le film montre aussi une scène où le spécimen mâle commet ce nouvel ajout aux possibilités d'interaction de la pièce, qui a également été repris dans certaines présentations subséquentes, soit montrer, pour cinq dollars, son « appareil génital ». Par un stratagème pudique, Gómez-Peña, placé à l'arrière de la cage, s'est dénudé mais en cachant son pénis entre ses cuisses. Des considérations légales (ne pas risquer d'être poursuivi pour nudité dans un lieu public ou spectacle obscène) expliquent possiblement ce dévoilement partiel. Mais, en montrant et ne montrant pas son sexe, Gómez-Peña incarne aussi un des paradoxes de la figure du Sauvage, un être à la fois hypersexué et asexué. Le personnage suscite le désir, autant chez les femmes que chez les hommes, tel que le soulignait Fusco, mais, en tant qu'objet, ne peut

¹³¹ Frantz Fanon consacre d'ailleurs deux chapitres de *Peau noire, masques blancs* (1952) à cette question : « La femme de couleur et le Blanc » et « L'homme de couleur et la Blanche ».

pas vraiment en éprouver à son tour. Le Sauvage représente ainsi quelque chose comme un animal érotique qui n'aurait pas de pénis. Peut-être était-ce ce que voulait vérifier cette femme en touchant le performeur lors la toute première présentation de la performance, à la galerie de l'Université Irvine...

Là encore, la performance met en place un état de profonde ambivalence. Le spectateur veut et ne veut pas voir la dimension sexuelle de la pièce. Coco Fusco raconte en entrevue (Sawchuk, 1994, p. 115) : « *The one thing that seemed to scare people was any kind of sexual behavior on our part – if we kissed or fondled each other, everyone would quickly leave the gallery.* » Le voyeurisme se serait ainsi manifesté lors de situations qui ne sont pas directement sexuelles, par exemple lorsque Coco Fusco dansait, ce qui semblait exciter plusieurs spectateurs masculins. Le public a par contre fait preuve d'une plus grande pudeur lorsque les êtres en cage exprimaient de façon plus manifeste leur sexualité, faisant par conséquent preuve de subjectivité. Les artistes n'étaient plus alors des corps-objets que le public pouvait scruter en toute impunité. En quittant la salle lors de ces moments, les spectateurs reconstituaient l'intimité absente de la cage, dans laquelle les performeurs s'exposaient totalement.

Comment expliquer ceci aux enfants ?

Si les performeurs notent une différence entre les réactions des hommes et des femmes (ceux-ci pouvant se montrer verbalement agressifs, sans toutefois commettre de gestes pour ainsi dire déplacés, alors que celles-là ont osé toucher le spécimen mâle de façon parfois inappropriée, sans toutefois tenir de propos disgracieux ou offensants), il y a aussi une différence entre celles des adultes et des enfants. Certains parents ont été profondément embêtés par le fait que leur progéniture puisse voir ainsi deux êtres humains en cage. Un journaliste de Chicago raconte (Obejas, 1993 p. 13) : « *“How is this going to affect the children, seeing a man in a cage?” asked Debbie Gerry of Naperville. When told the piece was performance art, Gerry was taken aback. “I’m going to have to think about this,” she said. “I have to think about what this means.”* » Ne sachant pas comment l'interpréter, cette mère ne parvenait pas à trouver une manière d'expliquer à ses enfants cette œuvre qui est, comme l'écrit Kim Sawchuk (1994, p. 118), « *both deadly serious and deadly humorous* ».

Coco Fusco commente ainsi la réponse des jeunes à la performance (1995, p. 52) :

For all the concern expressed about shocking children, we found that young people's reactions have been the most humane. Young children invariably got the closest to the cage; they would seek direct contact, offer to shake our hands, and try to catch our eyes and smile. Little girls gave me barrettes for my hair and offered me their own food. Boys and girls often asked their parents excellent questions about us, prompting ethical discussions about racism and treatment of indigenous peoples. Not all parents were prepared to provide answers, and some looked very nervous¹³².

Particulièrement empathique et généreuse, la réaction des enfants s'inscrit dans une attitude spontanée de partage et de contact humain, à l'opposé des actions racistes ou sexistes mentionnées plus tôt. Les enfants veulent toucher les performeurs, comme le montre aussi le film *The Couple in the Cage*, où Gómez-Peña se trouve à un moment entouré d'enfants qui lui serrent la main ou un doigt à tour de rôle. Le bracelet clouté et le masque du performeur ne semblent nullement les effrayer. Plusieurs d'entre eux ont certainement demandé à leurs parents « pourquoi il y a des gens dans la cage ? » Derrière son apparente naïveté, la question s'avère tout à fait pertinente : c'est l'interrogation fondamentale que souhaite poser l'œuvre.

D'autres spectateurs ont vu dans *Two Undiscovered Amerindians* non pas une œuvre d'art, mais une action politique. Coco Fusco relate par exemple (1995, p. 51) : « *Cambio 16, a left-leaning news magazine in Spain, ran a newsbrief on us as two "Indians behind bars" who had conducted a political protest.* » Certains commentateurs approuvaient cette « protestation », alors que d'autres étaient préoccupés par les possibles conséquences politiques de cette manifestation. Cynthia Carr remarque que, lors de la présentation de la performance à la Columbus Plaza à Madrid, « *the question that came up most often was whether*

¹³² Traduction libre : « Par rapport aux préoccupations exprimées quant au fait que la performance pouvait choquer les enfants, nous avons constaté que les réactions des jeunes ont été les plus humaines. Les jeunes enfants étaient toujours ceux qui venaient le plus près de la cage ; ils recherchaient un contact direct, nous tendaient la main, tentaient de croiser notre regard et d'échanger un sourire. Des petites filles m'ont donné des barrettes pour mes cheveux et m'ont offert de leur nourriture. Les garçons et les filles posaient souvent à leurs parents d'excellentes questions à notre sujet, engageant des débats éthiques sur le racisme et le traitement des peuples autochtones. Ce n'était pas tous les parents qui étaient prêts à fournir des réponses et certains d'entre eux avaient l'air très nerveux. »

this display would damage Spain's image during a year of Columbus celebrations and the Barcelona Olympics (Carr, 1992, p. 37) ».

Les réponses à la performance oscillent entre l'approbation et la désapprobation, comme l'écrit Coco Fusco dans *English is Broken Here* (1995, p. 56) :

Many upper-class Latin American tourists in Spain and Washington voiced disgust that their part of the world should be represented in such a debased manner. Many other Latin Americans and Native Americans immediately recognized the symbolic significance of the piece, expressing solidarity with us, analyzing articles in the cage for other audience members, and showing their approval to us by holding our hands as they posed for photographs¹³³.

Une certaine forme de solidarité s'est tissée entre les performeurs et les spectateurs. Par curiosité enfantine ou par conviction idéologique, des gens ont montré leur appui à la performance et à son contenu par des gestes, des présents ou des lettres, ou encore en y participant. Poser pour une photographie pouvait alors signifier non pas la crédulité, mais la solidarité. L'écran blanc de la cage permettait d'y projeter des peurs, des fantasmes racistes ou sexistes, mais également des opinions politiques liées à la résistance culturelle. Comme le souligne Kim Sawchuk (1994, p. 119) : « *it's also about representing those who are observed, not simply as victims, but also as strategists and cultural survivors* ».

Gómez-Peña énonce ainsi cette stratégie (*ibid.*, p. 120) : « *expropriate dominant culture forms, subvert them, and turn them into extremely vital forms of contestation, resistance and expression* ». Les clichés sont utilisés de manière stratégique pour véhiculer une forme de dissidence. Cette tactique est utilisée par plusieurs artistes, ainsi que le mentionne Gómez-Peña dans une autre entrevue (Johnson, 1997, p. 52) :

A lot of the work that our contemporaries are doing, like James Luna and Jimmie Durham, attempts, through performances, to take identity out of this

¹³³ Traduction libre : « En Espagne et à Washington, plusieurs touristes latino-américains provenant de classes supérieures ont exprimé leur dégoût par rapport au fait que leur patrie était représentée de manière aussi dégradée. Plusieurs autres Latino-Américains et Amérindiens ont immédiatement reconnu la signification symbolique de la performance, exprimant leur solidarité avec nous, analysant les objets dans la cage pour les autres spectateurs et montrant leur approbation en tenant nos mains alors qu'ils posaient pour la photographie. »

historicist's ice cube and bring it back into the present, to tell North Americans, "Hey, we're members of the same society and the same historical moment"¹³⁴.

Nous ne sommes pas des artéfacts, disent, à l'instar de celui de James Luna, les corps des performeurs. *Two Undiscovered Amerindians* souhaite remettre en cause ce principe qui tend à immobiliser les cultures non occidentales comme le font les dioramas dans les musées.

La performance s'inscrit dans une volonté de défiger et d'actualiser des identités reléguées à un espace anhistorique. Elle poursuit une démarche, à la fois artistique et politique, qui constitue une lutte symbolique, ainsi que le remarque Paul Allatson dans son ouvrage *Latino Dreams: Transcultural Traffic and the US National imaginary* (2002, p. 254) :

Fusco and Gómez-Peña are not content to disavow the cultural logics responsible for stereotyping Latinos or representing them at the periphery of the national imaginary. They aim to combat, engulf, and revise those logics, with all the promises and dangers that accompany counter-narrative projects conducted inside U.S. borders¹³⁵.

Two Undiscovered Amerindians contient son lot de promesses et de dangers. Ces termes employés par Allatson sont particulièrement justes. La volonté des performeurs se butte à des réactions coloniales, racistes et sexistes, mais elle suscite également l'empathie, ainsi qu'un désir de résister symboliquement aux clichés culturels. Par cette performance-installation, Fusco et Gómez-Peña sont parvenus à la fois à montrer les stéréotypes associés aux cultures dites primitives, aux cultures amérindiennes et aux cultures latino-américaines, ainsi que leur présence réelle dans le monde d'aujourd'hui. Les réactions des spectateurs prouvent que les clichés n'appartiennent pas qu'à l'époque révolue des expositions vivantes et de

¹³⁴ Traduction libre : « Une grande partie du travail de nos contemporains, comme James Luna et Jimmie Durham, tente, par l'art de performance, de dépendre l'identité de ces cubes de glace historicistes et de la ramener dans le présent, de dire aux Nord-Américains : "Hé, nous faisons partie de la même société et de la même époque historique." »

¹³⁵ Traduction libre : « Fusco et Gómez-Peña ne se contentent pas de désavouer les principes culturels ayant causé les stéréotypes envers les Latinos ou leur représentation située à la périphérie de l'imaginaire national. Ils visent à combattre, à engloutir et à réviser ces jugements, avec toutes les promesses et tous les dangers qui accompagnent les projets anticonformistes menés à l'intérieur des frontières états-uniennes. »

l'anthropologie coloniale, ou encore au cinéma hollywoodien et à la culture populaire, mais qu'ils se retrouvent encore dans la réalité contemporaine des sociétés occidentales.

Au-delà de la crédulité

Que les spectateurs les aient considérés comme des Amérindiens ou des Latinos, qu'ils aient été perçus comme authentiques ou comme une caricature critique, les performeurs, dans leur rôle multiple, hybride et ambigu, ont été pris au sérieux. Le film de la performance nous montre des *marines* américains, à Chicago, passant un moment à tergiverser avec sérieux à propos de l'absence de poils sur les jambes de Coco Fusco. Dans la jungle, elle n'a sûrement pas de rasoir, elle doit donc les arracher. Telle était la conclusion de ces jeunes hommes, qui témoignent d'un regard sur les corps exposés à la fois particulièrement crédule et particulièrement scrutateur et indiscret. Fusco donne en entrevue cet autre exemple (Johnson, 1997, p. 50) : « *Other people were absolutely convinced that they understood Guillermo's language, which is virtually impossible because it's a non-sense language. One man in London stood there and translated Guillermo's story for another visitor*¹³⁶. »

Cette crédulité, pour qui connaît la démarche des performeurs, étonne. Mais, comme nous l'avons vu, la performance met en place un dispositif qui vise à convaincre le public de l'authenticité de cette invraisemblable exposition d'êtres humains. Un exemple : à un spectateur perplexe devant le fait que la peau des Guatinauis n'était pas très foncée (ce qui le faisait douter de leur authenticité), une « gardienne » à Madrid (jouant le jeu proposé par la performance) lui répondit que ces Amérindiens proviennent du cœur de la jungle, là où le soleil ne peut pénétrer. Cette explication le convainquit apparemment, comme on le voit dans le film. À certains égards, on peut considérer que les performeurs et leurs acolytes se moquaient du public. Mais ce serait mal comprendre la démarche des artistes, qui provoquent les réponses des spectateurs, mais ne les jugent pas. Les performeurs et les comédiens sont investis d'un rôle, incarnent des personnages. Un des défis de la pièce est de jouer le jeu jusqu'au bout.

¹³⁶ Traduction libre : « D'autres personnes étaient absolument convaincues qu'elles comprenaient le langage de Guillermo, ce qui est pratiquement impossible puisque c'est un langage inventé. À Londres, un homme se tenait là et traduisait le récit de Guillermo pour un autre visiteur. »

Puisqu'il n'en va pas de même pour le public, il est plus difficile d'évaluer la part de « jeu » dans leurs réactions. Plusieurs ont sans doute feint la crédulité. Dans cette improvisation théâtrale ayant pour thème « deux êtres humains dans une cage », le spectateur naïf était un des principaux personnages que le public participant pouvait incarner.

Pour Coco Fusco, les réactions qu'elle provoque sont plus importantes encore que l'action des performeurs. Elle écrit (1995, p. 39-40) :

Our project concentrated on the “zero degree” of intercultural relations in an attempt to define a point of origin for the debates that link “discovery” and “Otherness”. We worked within disciplines that blur distinctions between the art object and the body (performance), between fantasy and reality (live spectacle), and between history and dramatic reenactment (the diorama). The performance was interactive, focusing less on what we did than on how people interacted with us and interpreted our actions¹³⁷.

La performance est conçue pour susciter l'investissement des spectateurs et s'accomplit dans cette interaction. À même son dispositif, elle laisse une place pour différentes interprétations, comme le raconte Fusco en entrevue (Johnson, 1997, p. 50) :

In Washington, for example, there was a Native American elder from the Pueblo tribe of Arizona, who was interviewed by a Smithsonian representative. He said that our performance was the most real thing about Native Americans displayed in the whole museum. He said the installation and performance ought to be permanent to give people a very clear idea of the Native American experience¹³⁸.

Le film *The Couple in the Cage* nous montre cet aîné amérindien. Devant la caméra, il affirme que cette exposition démontre « *how distorted have we become* » et « *how our people*

¹³⁷ Traduction libre : « Notre projet se concentrait sur le “degré zéro” des relations interculturelles dans une tentative de définir un point de départ pour les débats reliant “découverte” et “altérité”. Nous avons travaillé dans des disciplines qui brouillent les distinctions entre l'objet d'art et le corps (la performance), entre le fantasme et la réalité (le spectacle vivant) et entre l'histoire et la reconstitution dramatique (le diorama). La performance était interactive, se concentrant moins sur ce que nous faisons que sur la façon dont les gens interagissaient avec nous et interprétaient nos actions. »

¹³⁸ Traduction libre : « À Washington par exemple, il y avait un aîné amérindien de la nation Pueblo, en Arizona, qui a été interviewé par un représentant du Smithsonian. Il a dit que notre performance était la chose la plus vraie concernant les Amérindiens présentée dans tout le musée. Il a dit que l'installation et la performance devraient être permanentes, afin de donner aux gens une idée très claire de l'expérience amérindienne. »

were treated ». Profondément ému, il ajoute : « *I can see my own grand-children in that cage...* » Pour lui, la pièce incarne de manière criante l'aliénation des sociétés amérindiennes contemporaines. Aux yeux de cet homme, les Amérindiens, dans les réserves que les gouvernements des Etats-Unis et du Canada ont créées pour eux à l'intérieur d'une société de consommation qui entre en conflit avec leurs valeurs et leurs traditions, se trouvent dans une position parfaitement illustrée par ces deux êtres en cage.

Des réactions comme celle-ci ont beaucoup fait réfléchir les performeurs, mais également les dirigeants des institutions où *Two Undiscovered Amerindians* a été présenté. Coco Fusco écrit à ce sujet (1995, p. 53) :

The director of Native American programs for the Smithsonian told us she was forced to reflect on the rather disturbing revelation that while she made efforts to provide the most accurate representation of Native cultures she could, our "fake" sparked exactly the same reaction from audiences¹³⁹.

Ne considérant pas possible que l'on puisse « croire » en leur performance, Fusco et Gómez-Peña ont tout fait pour susciter cette croyance. Visiblement, cela a fonctionné. Certaines personnes, peu importe leur appartenance culturelle ou le contexte de présentation de la performance, n'ont pas saisi la supercherie. Mais un des objectifs de *Two Undiscovered Amerindians*, qui visait notamment à questionner la représentation des cultures amérindiennes et latino-américaines, a tout de même été atteint. Certains spectateurs, de même que certaines institutions, ont mené ou poursuivi grâce à cette œuvre performative une réflexion sur ce sujet complexe et délicat. Comment démêler le vrai du faux, l'authentique de la reconstruction ? Quelle est la part de crédulité dans la réception des représentations des cultures autochtones ? Quel est l'effet de l'autorité institutionnelle sur les images et les discours concernant l'altérité ? Les performeurs lancent ces questions sans y apporter de réponses claires. Leur démarche exploratoire vise à soulever ces interrogations, et non à les résoudre.

¹³⁹ Traduction libre : « La directrice des programmes amérindiens du Smithsonian nous a dit qu'elle devrait réfléchir suite à la révélation plutôt inquiétante selon laquelle, bien qu'elle se soit efforcée d'assurer la représentation la plus juste possible des cultures amérindiennes, notre "supercherie" a suscité exactement la même réaction du public. »

Anthropologique performative

On retrouve dans *Two Undiscovered Amerindians* cette attitude de « *contemporary complexity, sophisticated sensibility, in-your-face irony and humor* », soulignée par W. Richard West à propos de James Luna et des pratiques artistiques amérindiennes actuelles (Lowe et Smith, 2005, p. 8 ; infra, p. 103). Un des éléments du discours critique véhiculé par la performance s'attaque à la pression d'authenticité reliée aux cultures non occidentales, qui tend à les figer dans le passé et à les dissocier du monde moderne, comme l'exprime Gómez-Peña en entrevue (Johnson, 1997, p. 51) :

To me, authenticity is an obsession of Western anthropologists. [...] Generally speaking, this authentic other has to be preindustrial, has to be more tuned in with his past, has to be less tainted by postmodernity, has to be more innocent, and must not live with contemporary technology¹⁴⁰.

Ce point de vue souligne le cliché de l'Autochtone perçu comme un être s'opposant en tous points à la civilisation, décrit par Robert Berkhofer (1979, p. 28 ; infra, p. 27).

Un autre élément, également présent dans le travail de James Luna, touche la question de l'authenticité. Selon Coco Fusco, les ethnologues et les anthropologues ont fait preuve d'une grande naïveté dans leur description de l'autre. Elle remarque (Sawchuk, 1994, p. 119) :

Ethnography and anthropology have had to confront the fallacy of believing that everything presented to the ethnographer, the anthropologist, the outsider, are real things experienced by the insiders of the culture. This fallacy assumes a transparent relationship between the outsider's gaze and the actions of the insider. It leaves no space for self-conscious irony by the ethnographic subject, nor does it account for the ideological position of the outsider¹⁴¹.

¹⁴⁰ Traduction libre : « À mon sens, l'authenticité est une obsession des anthropologues occidentaux. [...] Généralement, cet autre authentique doit être préindustriel, plus connecté avec son passé, moins entaché par la postmodernité, plus innocent et ne doit pas vivre avec la technologie contemporaine. »

¹⁴¹ Traduction libre : « L'ethnographie et l'anthropologie ont dû faire face à l'illusion de croire que tout ce qui est présenté à l'ethnographe, l'anthropologue, l'étranger, est réel et vécu de l'intérieur. Cette illusion suppose une relation de transparence entre le regard de l'étranger et les membres de cette culture. Elle ne laisse aucune place pour l'ironie autoréflexive de la part du sujet ethnographique et ne tient pas compte de la position idéologique de l'observateur. »

La crédulité affichée par plusieurs spectateurs serait celle-là même dont auraient jadis fait preuve plusieurs « spécialistes » des cultures non occidentales. L'ethnologie et l'anthropologie ont bien sûr remis en question depuis quelques années cette posture coloniale, s'interrogeant sur le rôle de l'observateur et son impact sur les sociétés observées, comme en témoignent entre autres les travaux de Marc Augé et de Renato Rosaldo. La performance de Fusco et Gómez-Peña est contemporaine de cette réflexion autocritique menée dans les sciences humaines et s'inscrit, à sa façon, dans ce débat éthique sur l'étude de l'altérité.

Dans son ouvrage *Culture & Truth: The Remaking of Social Analysis*, sur lequel Coco Fusco s'appuie dans sa réflexion sur « l'autre histoire de la performance interculturelle », Renato Rosaldo écrit (1989, p. 30) :

Whether he hated, tolerated, respected, befriended, or fell in love with "his native," the Lone Ethnographer was willy-nilly complicit with the imperialist domination of this epoch. The Lone Ethnographer's mask of innocence (or, as he put it, his "detached impartiality") barely concealed his ideological role in perpetuating the colonial control of "distant" peoples and places¹⁴².

Pour Rosaldo, l'ethnographie coloniale cache mal sa position idéologique derrière la scientificité de son propos. Sa neutralité et son objectivité ne le sont qu'en apparence. « *The product of the Lone Ethnographer's labors, the ethnography, appeared to be a transparent medium* », écrit-il (*ibid.*). Dans cette posture utopique, il n'y a rien qui puisse entraver l'impartialité ethno-scientifique, que cela provienne de sa propre culture ou de la culture observée.

Dans leur performance, Fusco et Gómez-Peña ont emprunté ce « masque d'innocence » tout en rendant visible le caractère fallacieux de cette « transparence » entre l'ethnographe et son objet d'étude. Comme l'écrit à ce propos Erika Fischer-Lichte dans son ouvrage *The Transformative Power of Performance* (2008, p. 46) : « *The performers for their part claimed the roles of detached observers. To them, the performance represented an experiment. They*

¹⁴² Traduction libre : « Qu'il ait détesté, toléré, respecté, se soit lié d'amitié ou soit tombé en amour avec "son autochtone", l'ethnographe solitaire, bon gré mal gré, a été complice de la domination impérialiste de cette époque. Le masque d'innocence de l'ethnographe solitaire (ou, comme il le dit, son "impartialité détachée") dissimulait à peine son rôle idéologique dans la perpétuation du contrôle colonial des peuples et des endroits "éloignés". »

*conceived it, controlled it, and observed how their subjects behaved under these experimental conditions*¹⁴³. » La performance devient ainsi un laboratoire de réactions, une expérience à la fois performative et anthropologique, mettant en scène les clichés associés aux cultures amérindiennes et latino-américaines, mais aussi ceux qui sont liés à l'ethnographie coloniale. Elle incarne de plus cette « *self-conscious irony by the ethnographic subject* » dont parlait Coco Fusco. Pour les performeurs, ce que l'ethnologue présente comme étant vrai ne l'est pas nécessairement et que les sujets qu'il décrit peuvent se moquer de lui.

Tout en interprétant un couple de faux Amérindiens, les deux artistes jouent à être des performeurs-anthropologues du monde colonial contemporain. Fusco utilise l'expression « *reverse ethnology* » (1995, p. 38) et Gómez-Peña, celle de « *performance as reversed anthropology* » (1996, p. 96), pour qualifier leur démarche conjointe, qui s'inspire de la réflexion menée par certains anthropologues à la même époque. Dans son ouvrage *Le sens des autres : Actualité de l'anthropologie*, Marc Augé écrit (1994, p. 59) :

[C]e qu'il m'est arrivé d'appeler ethnologie « inversée » s'apparente beaucoup moins à une espèce de retour sur soi qui s'enrichirait de l'expérience d'autrui qu'à un retour sur les questions que nous avons adressées aux autres et dont nous mesurons peut-être mieux le sens et la portée lorsque nous nous les adressons à nous-mêmes.

Le propos de Marc Augé interroge les questions posées par l'ethnologie traditionnelle à ses objets d'étude. Tourner vers soi ce regard permet d'en réaliser l'éventuelle absurdité. Dans sa naïveté, la description des Guatinauis présente leur quotidien ou leurs goûts personnels comme d'improbables traits culturels. Cette démarche conduit également à prendre en considération des éléments négligés par ce type d'étude. À ce sujet, Renato Rosaldo remarque (1989, p. 206) : « *Anthropologists rarely consider how members of other cultures perceive their ethnographers, or how they conceive questions of cross-cultural understanding.* »

Dans *Two Undiscovered Amerindians*, ces considérations donnent lieu à un jeu de miroirs et de détournements. Les performeurs tiennent à la fois le rôle de l'ethnologue et du

¹⁴³ Traduction libre : « Les performeurs ont pour leur part revendiqué le rôle d'observateurs détachés. Pour eux, la performance représentait une expérience. Ils l'ont conçue, contrôlée, et ils ont observé comment leurs sujets réagissent dans ces conditions. »

sauvage, du colonialiste et du colonisé, pour mettre face-à-face les stéréotypes associés à ces positions et pour abolir ce clivage. Heike Pearsons-Roms écrit à ce propos (2001, p. 261) :

“[R]everse ethnography” does not merely refer to the reversal of ethnography’s traditional practices, but also to the implication of performance art in the staging of colonialism and colonialist ethnography on the one hand, and to the use of performance as an ethnographic tool on the other¹⁴⁴.

Étudiant leur public derrière leurs barreaux, Fusco et Gómez-Peña investissent le terrain de l’anthropologie de manière expérimentale et performative. Comme le note le gardien australien Peter MacInnis (2001, en ligne) : « *Inside the cage, Coco and Guillermo were unable to communicate with the public, and so were free to observe public reactions from behind their Raybans.* » Les performeurs ne sont pas, à proprement parler, des ethnologues, mais ils se sont consciemment placés dans une position d’observation.

Leur démarche de recherche-crédation vise à inverser et à compliquer les rôles traditionnels entre sujet et objet d’étude, pour se moquer et pour souligner le caractère colonial de cette pratique, mais aussi pour donner à penser autrement les phénomènes reliés à l’identité et à l’altérité culturelles. Dans une approche similaire au « *relational knowledge* » proposé par Rosaldo (1989, p. 207), où l’observé et l’observateur s’informent réciproquement, Fusco et Gómez-Peña fournissent, par leur performance, et surtout par les réactions qu’elle a suscitées, un ensemble de données qui composent une véritable enquête sociologique. En s’étudiant eux-mêmes et en étudiant leur public, les performeurs ont fourni un contre-exemple au discours ethnologique classique sur les cultures non-occidentales. Comment le sujet observé se conçoit-il lui-même ? Comment perçoit-il son observateur ? Et quelle est sa perception du regard que l’observateur pose sur lui ?

Les performeurs ont par ailleurs illustré de quelle manière, en tant que sujets, « *they conceive questions of cross-cultural understanding* », pour reprendre les mots de Rosaldo cités plus tôt. Un des clichés dénoncés par les performeurs réside dans le fait que le sujet

¹⁴⁴ Traduction libre : « L’ethnographie inversée ne réfère simplement au reversement des pratiques ethnographiques traditionnelles, mais aussi à l’implication de l’art de performance dans la mise en scène du colonialisme et de l’ethnographie coloniale, de même qu’à l’utilisation de la performance en tant qu’outil ethnographique. »

ethnographique colonisé serait incapable de se penser lui-même, et que cette incapacité ferait partie de son « authenticité ». En entrevue, Coco Fusco déclare (Johnson, 1997, p. 51) :

This fetish about authenticity is connected to an idea that the non-Western being doesn't have a sense of reflexivity about him – or herself. [...] If you can be ironic, if you can be reflexive, it's because you can think. Ethnography and anthropology have consistently negated that dimension of non-Western cultures¹⁴⁵.

Tenant à la fois le rôle de ceux qui étudient et de ceux qui sont étudiés, les artistes ont illustré la capacité de ces êtres humains à se situer du côté de l'abstraction et de l'ironie. Le sujet d'étude ethnographique est aussi un sujet, capable de penser, de rire de lui-même et des autres. La position des performeurs participe d'une expérience performative et anthropologique visant à créer des conditions où s'exprimeront différentes conceptions de l'altérité. La crédulité et la confiance des spectateurs permettent cette expression, avec tous les *insuccès* et les *ratages*, pour reprendre deux termes souvent utilisés par Austin dans sa théorie du performatif, que cela peut occasionner.

Ouvrir la cage

Commentant le dvd *Ethno-Techno: Los Video Graffitis* de Gómez-Peña, Patrice Parvis écrit (2005, p. 137) : « La mise en scène ne doit pas afficher le savoir de l'auteur ou du metteur en scène, elle doit laisser un espace de liberté interprétative au spectateur. » Dans *Two Undiscovered Amerindians*, cette « liberté » est primordiale. Fusco et Gómez-Peña ne désirent pas « pré-interpréter » leur performance ou l'inscrire dans une narration affichée comme telle. Ils ne désirent pas non plus juger les spectateurs. En cela, ils opèrent un autre détournement du discours ethnographique colonial. La fin du film *The Couple in the Cage* intègre au montage un document d'archive audiovisuel où un ethnographe soutient que sa démarche est dénuée de toute prétention morale : « *not to praise, not to condemn, not to compare, but to show them as they are* », dit cet homme. Voilà exactement ce qu'ont voulu faire les artistes :

¹⁴⁵ Traduction libre : « Ce fétichisme de l'authenticité est lié à l'idée que le non-Occidental ne possède aucune conscience de lui-même ou d'elle-même. [...] Si vous pouvez être ironique, si vous pouvez être autoréférentiel, c'est parce que vous pouvez penser. L'ethnographie et l'anthropologie ont toujours nié cette possibilité aux cultures non-occidentales. »

montrer le public (réagissant à la performance comme le sujet observé réagit à la présence de l'observateur) tel qu'il est, sans approuver ou désapprouver son comportement. Les performeurs s'inscrivent dans cette posture utopique de neutralité tout en la ridiculisant.

À l'intérieur de ce double discours, Fusco et Gómez-Peña se sont en quelque sorte effacés, ont laissé la performance agir et faire son effet. Ils devenaient des spectateurs, laissant le public *performer*. Coco Fusco écrit dans *English is Broken Here* (1995, p. 58) :

The more we performed, the more I concentrated on the audience, while trying to feign the complete bewilderment of an outsider. Although I loved the intentional nontheatricality of this work, I became increasingly aware of how engaging in certain activities can trigger audience reactions, and acted on that realization to test our spectators¹⁴⁶.

Écran blanc et miroir à la fois, la cage devient la frontière par laquelle s'effectue le renversement des positions. Il n'y a plus qu'un seul rôle dédoublé : celui de spectateur-performeur et de performeur-spectateur. Tout spectateur s'approchant de la cage devenait partie prenante de la performance. Le public se trouve en quelque sorte piégé. Que peut-il faire ? Que doit-il faire ? Les artistes espéraient sans doute davantage d'indignation face au simple fait que deux êtres humains soient exposés dans une cage. Certains spectateurs ont bien sûr répondu en ce sens, étant troublés par le caractère cruel et inhumain de cette mise en scène. Le film *The Couple in the Cage* nous montre une jeune femme particulièrement secouée qui, peinant à retenir ses larmes, déplore : « *People get their picture taken... It makes me feel reel upset. They get the picture and just walk away like there's nothing. They are people in cage... in America... and nobody cares.* »

Le film coréalisé par Coco Fusco fait de la performance la rencontre entre l'action des performeurs, la mise en scène qu'ils ont élaborée, les recherches qu'ils ont effectuées et les réactions des spectateurs. Le détournement des représentations des cultures autochtones et

¹⁴⁶ Traduction libre : « Plus nous performions, plus je me concentrais sur le public, tout en essayant de feindre l'étonnement complet d'une étrangère. Même si j'aimais le caractère intentionnellement non-théâtral de ce travail, je suis devenue de plus en plus consciente du fait que poser certaines actions pouvait déclencher les réactions du public, et j'ai joué sur cela pour tester nos spectateurs. »

non-occidentales se retrouve dans toutes ces dimensions de la pièce. Erika Fischer-Lichte, dans son ouvrage *The Show and the Gaze of Theatre*, note à cet égard (1997, p. 231) :

Whatever the spectators did, however they responded to the performance, under such conditions they themselves turned into players who performed before the eyes of the artists and other spectators in such a way as to reveal their desires, their anxieties, their state of mind¹⁴⁷.

Le propos de Fischer-Lichte montre bien l'ambiguïté dans laquelle se trouve le public assistant et participant, à la fois volontairement et involontairement, à *Two Undiscovered Amerindians*. Qu'ils décident de se faire prendre en photographie avec le couple dans la cage, qu'ils émettent un commentaire raciste ou sexiste, qu'ils soient confus, embêtés ou bouleversés parce qu'ils ont devant les yeux, les spectateurs font partie de l'œuvre et se trouvent en situation de performance, autant devant les performeurs que devant les autres spectateurs.

La performance réside donc dans l'action des performeurs, des gardiens et des spectateurs, ainsi que dans l'interaction qui se crée entre toutes ces personnes. Ce que la pièce donne à penser se situe dans l'action comme telle et les enjeux qu'elle soulève, mais aussi dans ces réseaux de relations et d'interactions, où chacun conserve et échange à la fois son rôle. Le ce-qui-se-passe de la performance traverse la cage, bien que les performeurs y demeurent, puisque personne n'a pris l'initiative de l'ouvrir. Est-ce là ce que le public aurait dû faire ? Diana Taylor écrit (2003, p. 73) : « *I asked Gómez-Peña what his ideal spectator would have done. He stated, "Open the cage and let us out."* »

¹⁴⁷ Traduction libre : « Quoi que les spectateurs fassent, peu importe leur manière de répondre à la performance, ils sont dans ces conditions transformés en acteurs qui performent sous les yeux des artistes et des autres spectateurs, de manière à révéler leurs désirs, leurs angoisses, leur état d'esprit. »

CHAPITRE 4

DÉTOURNEMENT ET DÉGUISEMENT :
PUTTING THE WILD BACK INTO THE WEST
 DE LORI BLONDEAU ET ADRIAN STIMSON

Dans un texte intitulé « *Some Kinda Princess* », Lori Blondeau raconte (2004, p. 24) :

When I was fourteen, a non-Native woman asked me if I were an Indian princess. I replied no. She went on to say, "If you were to lose some weight, you could be an Indian princess." This was the first time I had ever been asked that question, but it wasn't the first time I had been confronted with the image of the Indian Princess. Growing up in Saskatchewan as an urban Indian, I remember my mother braiding my sister's long hair and putting a beaded headband around her forehead. My mother then took a picture of her gazing off into the horizon and not into the camera. These pictures were carefully placed in our family photo album. At the time, I do not think my mother realized or even thought about where she had seen these images of a Native woman looking so romantic. But the reality was we grew up with them all around us. We saw them in Hollywood Westerns, on product packaging, on calendars, and now we were creating them for ourselves¹⁴⁸.

L'anecdote est banale (un très grand nombre de personnes des Premières Nations en milieu urbain ont dû faire face à ce genre de situation) mais également traumatique. Témoignant de l'aliénation dans laquelle se trouvent les Amérindiens par rapport à leur propre représentation, elle rappelle ce que décrit Frantz Fanon dans le chapitre « L'expérience vécue du Noir » de son livre *Peau noire, masques blancs* (1952), où il développe son propos sur le colonialisme à partir d'un enfant qui, en le pointant, dit à sa mère : « Regarde, un nègre ! »

¹⁴⁸ Traduction libre : « Quand j'avais quatorze ans, une femme allochtone m'a demandé si j'étais une princesse indienne. J'ai répondu que non. Alors elle a dit : "Si tu perdais du poids, tu pourrais être une princesse indienne". C'était la première fois qu'on me posait cette question, mais ce n'était pas la première fois que j'étais confrontée à l'image de la Princesse indienne. En tant qu'Amérindienne ayant grandi en Saskatchewan dans un milieu urbain, je me souviens de ma mère tressant les longs cheveux de ma sœur et plaçant sur son front un bandeau de perles. Ma mère la prenait alors en photo, regardant au loin vers l'horizon et non vers la caméra. Ces photographies étaient soigneusement placées dans notre album de famille. À cette époque, je ne crois pas que ma mère réalisait ou même savait où elle avait vu ces images d'une femme autochtone ayant l'air si romantique. En fait, nous avons grandi avec ces images tout autour de nous. Nous les voyions dans les films westerns d'Hollywood, sur des emballages de produits, des calendriers, et maintenant nous étions en train d'en créer pour nous-mêmes. »

Le récit de Lori Blondeau illustre lui aussi, de manière claire, que les stéréotypes traversent le monde des images pour affecter le réel, pour affecter des individus. Les images stéréotypées, comme celle de la Princesse Indienne, peuvent devenir des appellations péjoratives, des injures. Dans l'histoire de Blondeau, les deux épisodes relatent une superposition de l'image stéréotypée de la jeune Amérindienne sur une jeune personne Amérindienne « réelle ». Dans le premier cas, la femme allochtone donne à penser à l'adolescente qu'il lui sera possible, en perdant un peu de poids, de coïncider avec l'image de la princesse amérindienne. Elle a quelque chose en trop (son embonpoint) par rapport au stéréotype mais, selon elle, il lui serait possible de perdre ce qui ne cadre pas avec l'image conventionnelle, pour devenir l'exacte incarnation de ce stéréotype à la fois positif et réducteur, de ce « bon » cliché. Cela suppose que les clichés *existent pour vrai* dans la réalité.

Le deuxième cas est plus complexe et ne participe pas de ce qui pourrait relever d'un regard, en un sens raciste, témoignant d'une méconnaissance de la réalité actuelle et vivante des Premières Nations, et désireux de faire coïncider l'identité amérindienne avec un ensemble plutôt restreint d'images figées, décrites notamment par Daniel Francis dans son ouvrage *The Imaginary Indian*. Cet épisode, où la mère met en scène, pour ainsi dire, la sœur de Lori Blondeau afin de la photographier et ainsi reproduire l'image de la princesse amérindienne, participe plutôt d'une appropriation involontaire de ce que les critiques de la décolonisation et du postcolonialisme nomment le « scénario colonial » ou le « fantasme colonial ». Il indique que ce ne sont pas que les non-Autochtones qui construisent des images stéréotypées des cultures autochtones, ainsi que le rappelait Paul Chaat Smith dans *Everything You Know about Indians is Wrong*, où il écrit (2009, p. 26 ; infra p. 35) : « *we often consciously and unconsciously try to play this part drilled into us by the same Hollywood movies from which non-Indians get their ideas* ». La scène relatée par Blondeau incarne ce désir paradoxal – souligné et questionné dans les pratiques de plusieurs artistes amérindiens contemporains – qui met en place une autoreprésentation stéréotypée de l'identité amérindienne.

Costumes de soi

Le travail des artistes multidisciplinaires Lori Blondeau¹⁴⁹ et Adrian Stimson¹⁵⁰, qui sera commenté dans ce chapitre, aborde de façon directe, humoristique et irrévérencieuse la question des stéréotypes des Premières Nations, dans leur relation à une identité personnelle en tant que sujet amérindien. Pour ces deux créateurs amérindiens vivant au Canada, la manière par laquelle les Amérindiens sont à la fois affectés et définis par les clichés se trouve au cœur de leurs démarches artistiques. Dans leurs œuvres d'art et de performance, ils investissent la tension entre les représentations conventionnelles et les représentations performatives de l'amérindianité, entre le costume et l'identité. Comme le font également les artistes états-uniens James Luna, Coco Fusco et Guillermo Gómez-Peña, dont le travail a été analysé dans les deux précédents chapitres, Blondeau et Stimson utilisent les clichés pour les souligner et les détourner à partir de leur propre corps.

À l'instar de James Luna, ils ont recours aux stéréotypes reliés aux Premières Nations pour dénoncer la manière dont ils affectent les Amérindiens en général et pour saboter l'équation entre ces stéréotypes et la représentation conventionnelle de l'amérindianité, mais aussi pour investir en quoi ces images participent de leur histoire personnelle. Ainsi, ce qui pourrait donner l'impression de n'être qu'un cliché (la Princesse indienne par exemple) fait aussi partie de leur identité. De façon similaire à Coco Fusco et Guillermo Gómez-Peña,

¹⁴⁹ Lori Blondeau est une artiste multidisciplinaire et commissaire d'exposition amérindienne (cree/saulteux) née à Regina¹⁴⁹. Elle a complété une maîtrise en arts à l'Université de Saskatchewan, où elle poursuit des études doctorales et où elle enseigne. En 1994, elle a cofondé TRIBE : A Center for Evolving Aboriginal Media, Visual and Performing Arts, un organisme établi à Saskatoon et dont elle assume présentement la direction (voir www.tribeinc.org). Dans ses performances, elle adopte souvent les traits de personnages qui se réapproprient des stéréotypes amérindiens féminins. Elle a notamment collaboré avec Bradlee LaRocque, James Luna, Kent Monkman, Adrian Stimson et Shelley Niro, avec qui elle a présenté le projet Requickening à la Biennale de Venise en 2007.

¹⁵⁰ Adrian Stimson est un artiste siksika (blackfoot) né en 1964. Exposé à travers le Canada, son travail interdisciplinaire fait appel à l'art de performance, l'installation, la vidéo, la photographie et le dessin. Il a obtenu un baccalauréat de l'Alberta College of Art & Design et une maîtrise en arts de l'Université de Saskatchewan. Il est représenté par la Susan Whitney Gallery, à Regina. Parallèlement à sa pratique artistique et son travail de commissaire d'exposition, Stimson s'implique dans sa communauté. Il a présidé le First Nations Confederacy of Cultural Education Centers, établi à Ottawa. Il a siégé au Alberta Human Rights, Citizenship, and Multiculturalism Education Fund Advisory Committee, ainsi qu'au Calgary Aboriginal Arts Awareness Society.

Blondeau et de Stimson ne cessent de s'interroger sur les possibilités de négocier avec ces clichés, de comprendre leur construction dans l'imaginaire de l'américanité, de l'amérindianité et de leur propre identité culturelle. Ils mettent en relation ces représentations avec leur existence en tant que sujet amérindien vivant et créant au vingt-et-unième siècle. Comme le remarque Catherine Crowston (2008, p. 6) à propos de la collaboration entre Stimson et Blondeau : « *By asserting this personal presence within the work, they force a re-consideration of the de-personalized Aboriginal presence that occupied so much of the representational history of First Nations people during the 19th and early 20th centuries*¹⁵¹. »

Les artistes nous rappellent que les Amérindiens ne sont pas que des représentations et que, derrière les stéréotypes, il y a des individus. Ils nous rappellent également, comme le fait Lori Blondeau dans son récit cité plus tôt, que les clichés peuvent constituer des épisodes traumatiques. Dans la démarche des artistes, ces traumatismes d'enfance ont la possibilité de servir ensuite de matière à création. C'est le cas aussi pour Terrance Houle, dont le travail sera commenté au prochain chapitre, ainsi que le raconte un journaliste du *Toronto Star* (White, 2010, en ligne) :

He remembers a Thanksgiving in Grade 1, when the class was making costumes for an "Indians and Pilgrims" pageant, "which was ridiculous anyway, this being Canada and the prairies." Noticing the inaccurate renderings of Indian regalia, Houle pointed the shortcomings out to his teacher. "I told her, 'This isn't how we dress,' and I ended up having to stand in the corner while all the other kids made their Indian suits¹⁵²."

On imagine le désarroi dans lequel a été plongé cet enfant qui a eu le culot de vouloir corriger son enseignante en confrontant le contenu stéréotypé de cet atelier de bricolage à la réalité des Premières Nations. En tentant de rectifier l'image du costume amérindien traditionnel,

¹⁵¹ Traduction libre : « En affirmant cette présence personnelle dans leur travail, ils obligent à reconsidérer cette présence autochtone dépersonnalisée qui est le lot de tant de représentations historiques des Premières Nations durant le XIXe siècle et au début du XXe. »

¹⁵² Traduction libre : « Il se souvient d'une fête de la Thanksgiving, alors que sa classe de première année confectionnait des costumes pour un spectacles d'Indiens et de Pèlerins, "ce qui est ridicule de toute façon, puisque nous étions au Canada, dans les Prairies". Remarquant l'apparence inexacte des costumes amérindiens, Houle souligna les défauts à son enseignante. "Je lui ai dit : Ce n'est pas ainsi que nous nous habillons. À la fin, j'ai dû rester dans le coin alors que tous les autres enfants fabriquaient leurs costumes d'Indiens." »

d'affirmer que le stéréotype ne correspond pas à la réalité, l'écolier autochtone a été puni, exclu d'une activité qui, paradoxalement, touche son identité culturelle. Ce genre de paradoxes est au centre du travail créateur de Houle, Stimson et Blondeau.

À quoi pourrait ressembler une Princesse indienne avec un surplus de poids ? De quoi pourrait avoir l'air un Amérindien avec un déguisement fabriqué par un enfant de six ans ? Ce sont des questions que les artistes, à partir d'expériences vécues, posent à travers leurs pratiques artistiques. Ici, la figure de Pocahontas et celle de l'enfant qui se déguise en Indien ne sont pas des représentations uniquement confinées à une construction imaginaire véhiculée par Hollywood ou par la culture de masse ; elles ont une prise sur la réalité et elles interviennent dans la vie quotidienne des Amérindiens d'aujourd'hui, dans les réserves comme dans les villes. Blondeau, Stimson et Houle se réapproprient ces images, qui ont marqué l'imaginaire nord-américain ainsi que leur enfance, et leur donnent un corps, leur corps. Plutôt que de tenter de rectifier les images stéréotypées, ces artistes s'en servent en tant que matériau de création, de critique et de réflexion.

Leurs œuvres nous indiquent que les images stéréotypées ne sont pas uniquement de l'ordre de la représentation réductrice ou du cliché raciste. Comme nous l'avons vu au premier chapitre (infra, p. 36-40), le caractère stéréotypé d'une image est relatif. La sœur de Lori Blondeau, « arrangée » et photographiée par leur mère, tient à la fois du cliché et d'une entreprise de représentation culturelle positive. Se « costumer » en Indien ne revient pas uniquement à reproduire involontairement un regard réducteur ou un fantasme raciste ; cet acte peut aussi constituer un geste d'affirmation identitaire. Les œuvres de Blondeau et Stimson investissent le stéréotype avec tout ce qu'il possède de complexité et d'ambivalence. Comme l'écrit Homi Bhabha (2007, p. 143) :

Le stéréotype n'est pas l'installation d'une image fausse qui devient le bouc émissaire de pratiques discriminatoires. C'est un texte beaucoup plus ambivalent de projection et d'introjection, de stratégies métaphoriques et métonymiques, de déplacement, de surdétermination, de culpabilité, d'agressivité [...]

La dimension paradoxale inhérente au stéréotype est partout présente chez ces artistes. Dans leurs pratiques, le stéréotype participe de différentes stratégies de dénonciation et de réappro-

priation. Il prend aussi différentes valeurs et différentes significations. C'est tantôt un costume, tantôt une petite partie de soi. Il peut servir à critiquer le colonialisme qui parasite la représentation des Premières Nations, mais il peut aussi être utilisé afin de marquer « la différence culturelle » décrite par Bhabha (2007, p. 254-257) et d'exprimer une identité culturelle divergente, radicalement autre.

Ce chapitre abordera une performance conjointe de Lori Blondeau (d'origine crie et ojibwé) et Adrian Stimson (blackfoot), intitulée *Putting the Wild back into the West* (2004-2010), où les artistes, dans un faux décor de *Far West*, demandaient aux spectateurs de se déguiser pour poser avec eux. L'analyse s'attardera d'abord aux personnages de performance créés par les deux artistes. Elle abordera ensuite le dispositif de la performance, la participation du public et enfin aux images produites dans le cadre de cette œuvre.

Personnages de performance

Certains artistes de performance ont créé des personnages qu'ils utilisent d'une œuvre ou d'un spectacle à l'autre. Contrairement à ceux que l'on retrouve dans les fictions théâtrales ou cinématographiques, ils n'ont pas vraiment de « personnalité », mais se caractérisent plutôt par une certaine façon de se vêtir ou de marquer leur corps, un peu comme ce que l'on retrouve au cirque. James Luna a ainsi forgé le personnage de performance *The Shaman* (littéralement « l'homme de la honte », jeu de mots entre « *shaman* », « *shame* » et « *man* », écrit parfois avec un trait d'union, parfois avec un espace) et Guillermo Gómez-Peña, celui de *El Mexican't* (contraction de « *Mexican* » et de « *can't* »). Les deux entités fictives se sont retrouvées à quelques reprises lors de performances, parmi lesquelles *The Shaman Meets El Mexican't* au Smithsonian à Washington en 1993, *The Shame Man Meets El Mexican't and the Cybervato* (avec Roberto Sifuentes) au DiverseWorks à Houston en 1995¹⁵³ et *El Shame-man meets el Mexican't y la hija apócrifa de Frida Cola y Freddy Krugger* (avec Violeta Luna) au Teatro Francisco Nunes de Belo Horizonte, au Brésil, en 2005¹⁵⁴.

¹⁵³ On peut trouver un résumé et des images de cette performance sur le site internet de l'Université Rice (Houston, Texas) : www.rice.edu/projects/CyberVato/ [juin 2011].

¹⁵⁴ On peut trouver un résumé et des extraits vidéos sur le site du Hemispheric Institute (New York) : www.hemisphericinstitute.org/eng/seminar/brazil2005/bio_guillermo.html [juin 2011].

Comme l'écrit Carla Taunton (2007, p. 58), « *Luna's Shameman performances satirize the non-Aboriginal concept of "going native" while criticizing Aboriginal people who exploit sacred ceremony for the gazing eyes of non-Aboriginals and for economic profit*¹⁵⁵. » Le personnage de performance adopte ici un rôle qui permet d'installer une distance et une différence entre le performeur comme individu et celui qui *joue* dans la performance. Dans le cas de l'acteur au théâtre, cette distance est pour ainsi dire sous-entendue : le comédien n'est pas le personnage. Mais en performance, la différence n'est pas toujours claire, ni toujours présente. Ce qui se passe dans la performance arrive dans le réel et affecte directement le corps du performeur. Le personnage de performance devient alors une façon de dire « je est un autre », de souligner que ce n'est pas nécessairement le performeur, en tant que personne, qui performe. On pourrait ainsi parler d'un *sujet de la performance*, comme on parle du *sujet de l'énoncé* et du *sujet de l'énonciation*, ou encore du *sujet du poème* (celui à qui réfère le « je » du texte poétique et qui ne coïncide pas avec l'auteur qui le signe). Le truchement ou la médiation par le personnage permet d'attribuer la responsabilité des actions de la performance à une entité fictive.

Les personnages de performance de Luna et Gómez-Peña sont particulièrement malléables. Commentant la présentation de *The Shame Man Meets El Mexican't and the Cybervato* à Chicago en 1994, Johannes Birringer écrit (2000, p. 218) : « *their strategy was to perform ethnic signifiers, to put on the costumes and external markers of ethnicity in order to highlight their transvestite aspects and thus to reveal the ambivalent construction of identity*¹⁵⁶ ». Contrairement à Lori Blondeau et Adrian Stimson, qui ont créé des personnages performatifs dont l'apparence est sensiblement la même, *The Shame Man* et *El Mexican't* ne portent pas vraiment de costumes précis. Comme c'était le cas pour *Petroglyphs in Motion* – où James

¹⁵⁵ Traduction libre : « Les performances du Shameman de Luna font la satire de cette idée non-autochtone de "devenir amérindien" et critiquent les Autochtones qui exploitent les cérémonies sacrées pour le regard des non-Autochtones ou pour le profit. »

¹⁵⁶ Traduction libre : « leur stratégie consistait à *performer* des signes ethniques, à porter les costumes et les marques extérieures de l'ethnicité afin de mettre en évidence leurs aspects travestis, pour ainsi révéler la construction ambivalente de l'identité. »

Luna incarnait tour à tour Joseph Beuys, un homme d'affaire, un clochard, un handicapé et un coyote –, le changement constant de costumes fait partie du rôle incarné et de l'action performée par ces personnages. Ainsi que le remarque Birringer, le costume permet d'incarner des stéréotypes culturels, de les mélanger, de les recomposer et de les détourner. Le changement de costume souligne alors le caractère superficiel des stéréotypes et conduit à penser qu'il est possible de vêtir ou de dévêtir certaines idées reçues et images figées comme d'une pièce de vêtement.

L'identité culturelle agit ici à la manière d'un déguisement : on la dessine, la construit, la porte sur soi, mais on peut aussi l'enlever. Si « n'importe quoi peut représenter n'importe quoi », comme l'écrivait Jean-Pierre Cometti (2002, p. 38 ; infra, p. 40), n'importe qui peut revêtir le costume de n'importe quelle identité ou culture. La dimension participative de la performance de James Luna, Guillermo Gómez-Peña et Roberto Sifuentes, mettant en vedette leurs personnages de performance *The Shame-Man*, *El Mexican't* et *Cybervato*, actualise cette possibilité. Dans le texte qui décrit la performance telle que présentée à Houston, on peut lire :

For 5 days, during special gallery hours, the artists live/perform inside the *DiverseWorks* gallery. As visitors move through the gallery space, they find a dressing room area where the artists apply make-up and change costume and a simulated "high-art museum" area where the artists' props and personal artifacts as well as various folk and pop cultural objects are carefully displayed as aestheticized museum pieces (objects and their labels will change daily). Each day the artists will transform themselves into a different performance persona. (Some of these persons will be designed by the imagination of Internet users.) [...] On November 14, the "Shame-man" will be replaced by local artists and adventurous audience members who will get to wear Luna's costumes and become "a real Indian" for a period of time¹⁵⁷.

¹⁵⁷ Ce texte non signé se trouve en ligne : <http://www.rice.edu/projects/CyberVato/new.intro.html> [juin 2011]. Traduction libre : « Pendant cinq jours, les artistes vivent/performent à l'intérieur de la galerie *DiverseWorks*, durant ses heures d'ouverture spéciales. En parcourant l'espace de la galerie, les visiteurs trouveront un vestiaire, où les artistes se maquillent et changent de costumes, ainsi qu'un "musée" où sont soigneusement exposés, comme des œuvres d'art, les accessoires et les artefacts personnels des artistes, de même que des objets folkloriques ou de la culture populaire (les objets et leurs descriptions changeront quotidiennement). À chaque jour, les artistes se transformeront en différents personnages de performance. (Certains d'entre eux seront conçus à partir des suggestions d'internautes.) [...] Le 14 novembre, le "Shame-man" sera remplacé par des artistes locaux et d'audacieux membres du public, qui pourront porter les costumes de Luna et devenir pour un moment "un vrai Indien". »

Dans cette œuvre, les personnages de performance ne cessent d'en devenir de nouveaux. Les spectateurs peuvent assister à l'habillage et à la préparation des performeurs, de même qu'aux changements de costumes, ainsi que suggérer des combinaisons aux performeurs¹⁵⁸. Ils peuvent enfin eux-mêmes se déguiser en utilisant le matériel mis à leur disposition. Ces différentes actions, exécutées par les performeurs, les spectateurs ou résultant de l'interaction entre eux, visent à détourner et à s'appropriier des signes culturels, issus de la culture populaire mais fortement connotés : coiffe de plumes, bandana, sombrero, etc.

Ces personnages de performance ont notamment pour rôle de susciter la participation du public, de l'inclure dans la pièce. Celle de Lori Blondeau et Adrian Stimson s'inscrit dans cette lignée, comme le remarque Lynne Bell (2011, p. 178) dans l'ouvrage collectif *The Cultural Work of Photography in Canada* :

Putting the Wild back into the West engages in the participatory performance traditions of artists such as James Luna, Guillermo Gómez-Peña, and Roberto Sifuentes (among others) – performers who invite viewers to join them as artistic collaborators in the work of acting out and interrogating the hold of stereotypes and other fixed colonizing representations. In the work of these performance artists, one astonishing vignette after another is thrown at their viewers, who are encouraged to both witness and be active participants in the live event¹⁵⁹.

Blondeau et Stimson invitent les spectateurs, du moins ceux qui le désirent et qui osent le faire, à se déguiser à l'intérieur du dispositif que propose la performance. L'œuvre réside dans cette invitation à la participation, qui sera « immortalisée » par l'appareil photographique. Comme dans la performance de Luna, Gómez-Peña et Sifuentes, la disposition des

¹⁵⁸ Le formulaire n'est évidemment plus effectif, mais il se trouve toujours en ligne : <http://riceinfo.rice.edu/projects/CyberVato/what.html> [juin 2011].

¹⁵⁹ Traduction libre : « *Putting the Wild back into the West* s'engage dans une tradition de performance participative que l'on retrouve chez des artistes tels que James Luna, Guillermo Gómez-Peña et Roberto Sifuentes (parmi d'autres) ; des performeurs qui invitent les spectateurs à se joindre à eux en tant que collaborateurs artistiques dans ce travail d'incarnation et d'interrogation de l'emprise des stéréotypes et autres représentations coloniales figées. Dans le travail de ces artistes de performance, on lance une vignette stupéfiante après l'autre aux spectateurs, qui sont encouragés à être à la fois témoins et participants actifs à l'événement. »

costumes dans l'espace de la performance fait partie de l'installation où prend place l'action performative. Mais, contrairement à *The Shame Man* et à *El Mexican't*, *Belle Sauvage* et *Buffalo Boy* portent toujours le même accoutrement et ne se changent pas devant les spectateurs. Ces deux entités fictives sont construites avec soin et précision. De performance en performance, *Belle Sauvage* et *Buffalo Boy* reviennent, ensemble ou séparément, avec les mêmes habits et la même attitude, un peu comme le font certains musiciens à travers leurs alter ego, tel que David Bowie avec son personnage de *Ziggy Stardust*¹⁶⁰.

Les alter ego de Lori Blondeau

En plus de *Belle Sauvage*, Lori Blondeau a créé plusieurs autres entités fictives qui interviennent dans sa pratique artistique, à propos de laquelle Lynne Bell écrit (2004b, p. 265) :

Over the last decade Blondeau has developed a witty decolonizing performance practice which "talks back" to historical representations of Indigenous peoples while simultaneously addressing the continuing imperialism of present-day commodity culture from films to fashion magazines to TV shows to the Internet. Inventing a series of flamboyant performance personas (*Lonely Surfer Squaw*, *Indian Princess*, *Cyber Squaw*), Blondeau uses her own body and the strategy of "dressing up" to mimic and rewire the stereotypes of Aboriginal women still present in Western culture, inviting us to consider the injuries of colonialism and the ironic pleasures of displacement and resistance¹⁶¹.

Blondeau utilise de manière ironique le stéréotype comme un déguisement pour constituer des personnages qui sont des figures critiques, humoristiques et provocatrices. Une de celles-ci se nomme *Cosmosquaw*. Elle apparaît d'abord dans une œuvre créée en 1996 avec la collaboration de Bradlee Larocque, qui prend la forme d'une fausse couverture de magazine

¹⁶⁰ Voir Philip Auslander (2006), *Performing Glam Rock*, p. 106-149.

¹⁶¹ Traduction libre : « Durant la dernière décennie, Blondeau a développé une pratique de la performance décolonisatrice et rusée, qui "répond" aux représentations historiques des Autochtones tout en abordant l'impérialisme persistant dans la culture marchande d'aujourd'hui, du cinéma aux magazines de mode en passant par les émissions de télévision et l'internet. Inventant une série de personnages de performance flamboyants (la *Squaw* surfeuse solitaire, la *Princesse indienne*, la *Cyber-Squaw*), Blondeau utilise son propre corps et le "déguisement" comme stratégie afin d'imiter et de recomposer les stéréotypes de la femme autochtone encore présents dans la culture occidentale, nous invitant à prendre conscience des blessures du colonialisme et du plaisir ironique lié au déplacement et à la résistance. »

de mode¹⁶². Fortement inspirée de celle du *Cosmopolitan*, à qui elle emprunte une partie du titre, de même que la grille graphique et la typographie, on y trouve le titre en haut, en lettres majuscules (*COSMOSQUAW*), avec la date (*March 1996*) inscrite en dessous. Renforçant la précision du pastiche, il y a même un code-barres en bas à gauche. Sur un fond rougeâtre bordé d'énoncés qui singent ceux des magazines féminins, Lori Blondeau prend une pose suggestive, plaçant ses mains sur ses seins afin de les mettre en valeur. Cadrée en plan taille, portant une robe rouge très décolletée, une boucle d'oreille rouge et du rouge à lèvres, elle adresse un baiser au regardeur.

À gauche sur la page, on lit :

10 Easy makeup
tips for a
killer
Bingoface !

Et à droite :

Is your man
getting tired of
the same old dish ?

**Learn How to
Spoon-feed your Man !**

Why He'll Always Come
Back For Seconds

Comme le remarque Carla Taunton, ce texte est truffé de jeux de mots (« *Bingoface* » par exemple déplace l'expression « *poker face* », qui signifie un visage impassible, impénétrable) et de clins d'œil directement adressés aux femmes autochtones. Taunton écrit (2006, p. 111) : « *These mock titles are rewards to the Aboriginal woman who understands the inside jokes, especially the meaning of "the spoon," which in many communities is a slang term for vagina.* » Dans un texte rédigé pour l'exposition en ligne *CyberPowWow 2*, l'artiste et commissaire Jolene Rickard (1999, en ligne) souligne pour sa part la tension à l'œuvre dans

¹⁶² Cette œuvre a souvent été exposée et reproduite, notamment dans Bell, 2004a, p. 50 ; Bell, 2004b, p. 264 ; Crowston, 2008, p. 12 ; Golar, 2009, p. 31 et Wark, 2006, p. 200.

Cosmosquaw : « *She simultaneously sensualizes the mostly non-existent sexual space for Indian women and problematizes the use of the word "squaw."* » Provocant et positif, le personnage élaboré par Blondeau utilise la séduction à la fois pour se moquer de la superficialité de la représentation du féminin dans les magazines et pour y souligner l'absence des Premières Nations. Ce faisant, elle valorise l'image de la femme amérindienne tout en l'actualisant. Cette appropriation humoristique, où domine outrageusement la couleur rouge, montre qu'il est possible de représenter l'amérindianité féminine dans ce monde d'images contemporain qui est aussi le leur.

Cosmosquaw amérindianise un type de représentation fortement associé à la culture de masse occidentale (la couverture du magazine de mode). Une autre œuvre, elle aussi réalisée en collaboration avec Bradlee LaRoque, intitulée *Lonely Surfer Squaw* (1997), s'inscrit dans cette stratégie de réappropriation féministe et amérindienne. Il s'agit d'une série de six photographies sous forme de cartes postales, parodiant l'image de la pin-up américaine qui pose en bikini sur le bord de la plage. L'ensemble de ces photographies porte le titre *6 Tips for Prairie Surfin*. Elles ont été prises par LaRoque et créées pour l'exposition collective *Postcards from the Feminist Utopia*, organisée par Mentoring Artists for Women's Art¹⁶³. Certaines de ces images, toutes intitulées *Lonely Surfer Squaw*, ont été exposées par la suite sous forme d'affiches ou d'agrandissements photographiques¹⁶⁴. Carla Taunton décrit ainsi cette série (2006, p. 114) : « *In Lonely Surfer Squaw, Blondeau poses in a fur bikini and knee-high fur boots, with a surfboard carved from pink insulation foam, along the bank of the partially frozen South Saskatchewan River*¹⁶⁵. »

¹⁶³ Le volet internet de cette exposition, dont Lori Weidenhammer était la commissaire, est toujours en ligne : <http://mawa.ca/archives/postcards/contents.html> [juin 2011].

¹⁶⁴ Notamment dans l'espace public à Toronto lors du festival Planet IndigenUs en 2004, ainsi que dans les expositions collectives *Face the Nation* (voir Crowston, 2008, p. 14) et *World Upside Down* (voir Hill, 2008, p. 155).

¹⁶⁵ Traduction libre : « Dans *Lonely Surfer Squaw*, Blondeau pose vêtue d'un bikini en fourrure et de bottes qui montent aux genoux, également en fourrure, avec une planche de surf faite en mousse d'isolation rose, le long de la rivière Saskatchewan Sud, alors partiellement gelée. »

L'artiste ridiculise et amérindianise le stéréotype de la femme blanche posant sur le bord de la plage. Elle se tient non pas sur du sable blond près de l'océan, mais dans la neige, près d'une rivière dans laquelle, faute de vagues, faire du surf serait de toute façon impossible. Son bikini et ses bottes en fourrure de castor ne sont pas vraiment propices à la baignade, alors que l'eau glacée ne l'est pas davantage. Cette image absurde déplace le stéréotype de la « beauté » féminine vers un contexte complètement opposé. Pour Carla Taunton (2006, p. 115), « *Blondeau's sexy Surfer-Squaw comments on the lack of inclusion of Aboriginal women in popular culture's fashion and beauty magazines* ». Comme le remarquait Jolene Rickard à propos de *Cosmosquaw*, *Lonely Surfer Squaw* crée une représentation ironique et paradoxale de la femme, soulignant le caractère « blanc » des figures conventionnelles de la beauté et de la séduction en Amérique du Nord, de même que la nécessité d'inventer de nouvelles images. Comme le note Len Findlay dans le catalogue *Lori Blondeau: Who do you think you are?* (Budney, 2009, p. 19) : « *Blondeau is a performance artist who uses and refuses stereotypes* ».

Posant en bikini de fourrure dans la neige, l'artiste est à la fois sexy et grotesque. Elle montre son corps partiellement dénudé, jouant le jeu de la femme-objet. Mais, ce faisant, elle montre aussi ce léger surplus de poids qui ne cadre pas avec l'image de la Princesse indienne, ni avec la figure stéréotypée de la pin-up, comme on la retrouve dans ces images qui évoquent la Californie des Beach Boys et des années cinquante et soixante. En détournant des stéréotypes associés à une image séduisante mais réductrice de la femme, Blondeau pose un geste politique qui vise à inclure les Premières Nations dans l'imaginaire américain de la féminité de manière sarcastique. À l'instar des écrivains et penseurs noirs, dont Aimé Césaire, qui se sont réapproprié le mot « nègre », ou des féministes qui ont sciemment employé des termes tels que « *slut* », l'usage du terme « *squaw* » chez Blondeau est un acte de revendication et de provocation. Il détourne une expression péjorative pour s'en servir comme une arme. « *The word that wounds becomes an instrument of resistance* », résume Judith Butler dans *Excitable Speech* (1997, p. 162). À propos de cet aspect du travail de Blondeau, Lynne Bell écrit (2004a, p. 51) : « *With tongue-in-cheek humour, Blondeau captures the word that wounds and redeploys it in COSMOSQUAW and The Lonely Surfer Squaw, making of it*

*something startlingly subversive, compulsively entertaining and highly political*¹⁶⁶. » Dans son texte intitulé « *Some Kinda Princess* », Lori Blondeau (2004, p. 24) commente ainsi son rapport au mot « squaw » et son désir de lui conférer une valeur émancipatrice :

I remember being called a squaw, and it was meant to insult, violate and degrade. One day I went home crying after being called 'a fucking ugly squaw.' I was only sixteen. My grandmother, who lived on the reserve, was visiting. She asked me what was the matter, and I told her, "I was called an ugly squaw." She looked at me and said, "You are a squaw and be proud of that." I asked her what 'squaw' meant. She said, "It means 'woman' and you are a woman. And you're beautiful." After this, anytime anyone called me a squaw, I would reply, "Yes, I am. Do you have a problem with it"¹⁶⁷?

Les détournements de stéréotypes opérés par Blondeau confèrent au sujet de l'image une agentivité (au sens où le décrit Judith Butler dans *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*) que ne possèdent pas les femmes dans les représentations que l'artiste se réapproprie. Len Findlay écrit à ce propos (Budney, 2009, p. 23) :

As with the term "squaw," so with the equally loaded term "sauvage," Blondeau performs the contradictions of both colonial history and the moment of decolonization itself, while insisting on her own agency [...]. As agent and self-archiving subject, Blondeau challenges understanding of identity¹⁶⁸.

Carla Taunton (2006, p. 115) remarque également ce pouvoir performatif qui, chez Blondeau, instaure un trouble dans le genre et dans l'identité culturelle : « *Surfer Squaw is self-*

¹⁶⁶ Traduction libre : « Avec un humour pince-sans-rire, Blonde saisit ce mot offensant et le redéploie dans *COSMOSQUAW* et *The Lonely Surfer Squaw*, faisant de lui quelque chose d'étonnamment subversif, irrésistiblement divertissant et éminemment politique. »

¹⁶⁷ Traduction libre : « Je me souviens d'avoir été traité de squaw, et cela se voulait une insulte qui visait à me dénigrer. Un jour, je suis revenue à la maison en pleurant après avoir été traité de "maudite squaw laide". Je n'avais que seize ans. Ma grand-mère, qui vivait dans la réserve, était en visite. Elle m'a demandé ce qui se passait et je lui ai dit : "On m'a traité de squaw laide." Elle m'a regardé et m'a dit : "Tu es une squaw et tu devrais en être fière." Je lui ai demandé ce que "squaw" signifie. Elle a dit : "Cela veut dire 'femme' et tu es une femme. Et tu es belle." Après cela, quand quelqu'un me traitait de squaw, je répondais : "Oui, j'en suis une. As-tu un problème avec ça ?" »

¹⁶⁸ Traduction libre : « Comme elle le fait avec le terme "squaw" et le terme "sauvage", tout aussi chargé, Blondeau performe les contradictions à la fois de l'histoire coloniale et de la décolonisation elle-même, tout en insistant sur sa propre agentivité [...]. En tant qu'agent et sujet qui construit ses propres archives, Blondeau défie la compréhension de l'identité ».

confident, enticing the viewer to look at her not as a victim but as an empowered individual. » La femme en couverture du *Cosmopolitan*, de même que la jeune californienne sur la plage ne font que reproduire un cliché. Blondeau, pour sa part, se représente dans une position de pouvoir et de contrôle de l'image, puisqu'elle joue avec les stéréotypes, ainsi qu'avec les mots (« cosmopolite » et « squaw » s'amalgament pour former « *cosmosquaw* » ; « *lonesome cowboy* » devient « *lonely surfer squaw* »). Ces détournements proviennent d'un sujet conscient et non prisonnier du stéréotype, qui refuse d'obéir aux clichés et qui les détourne plutôt que de les cautionner.

Belle Sauvage et Buffalo Boy

Le personnage de performance Belle Sauvage s'approprié un autre stéréotype occidental : le cow-boy. Adrian Stimson, quant à lui, féminise et amérindianise aussi cette figure à travers son personnage de Buffalo Boy, qui met en scène un cow-boy à l'allure de travesti. Les deux artistes jouent sur les frontières du masculin et du féminin, de l'américain et de l'amérindien, se situant volontairement et de manière subversive à cheval entre ces catégories qu'ils souhaitent ébranler. Belle Sauvage est vêtue à la manière d'un homme : chapeau et bottes de cow-boy, chemise blanche, veste et pantalon de cuir à franges. Fidèle au cliché que l'on retrouve dans les films westerns, elle porte à la taille deux faux pistolets dans leur étui. Lynne Bell décrit ainsi ce personnage (2004a, p. 50) :

Belle Sauvage is based, in part, on the histories of such Indigenous women as Molly Spotted Elk and Lost Bird, who performed in Wild West shows and vaudeville in the early 20th century. Belle Sauvage is also based on the history of Blondeau's family. "My grandmother was a skilled horseback rider who could outride the Indian agent. And my grandfather was an Indian cowboy who wore beautiful beaded garments," Blondeau explains¹⁶⁹.

La critique d'art mentionne également le lien entre cette figure et celle de Calamity Jane, telle qu'incarquée dans le film qui porte son nom, réalisé en 1953 et mettant en vedette l'actrice

¹⁶⁹ Traduction libre : « Belle Sauvage se fonde en partie sur les histoires de femmes autochtones telles que Molly Spotted Elk et Lost Bird, qui ont performé au début du XXe siècle dans des spectacles de Far West et de vaudeville. Belle Sauvage se fonde aussi sur l'histoire familiale de Blondeau. Comme elle l'explique : "Ma grand-mère montait très bien à cheval et pouvait courser avec l'agent du gouvernement responsable des Amérindiens. Et mon grand-père était un cow-boy amérindien qui portait de magnifiques vêtements perlés." »

Doris Day. Bell note à ce sujet (*ibid.*) : « *Conjuring up the ghost of Doris Day's transgressive, cross-dressing, gender-bending white cowgirl, Blondeau transforms her into Belle Sauvage, a voluptuous, worldly Indian cowgirl whose very existence performs a post-colonial reading of Hollywood's White West*¹⁷⁰. »

Né en 1998 en marge de l'exposition collective *Indian Princesses and Cowgirls: Stereotypes from the Frontier*, présentée à la Mendel Art Gallery de Saskatoon, le personnage de Belle Sauvage illustre bien le mélange qu'effectue Blondeau entre des images provenant de la culture populaire américaine et de son histoire personnelle. Dans son texte intitulé « *Some Kinda Princess* », elle écrit (2004, p. 29) : « *Building on these stories, I developed a persona that is part fiction and part non-fiction. Belle Sauvage is both believable and absurd at the same time. Her persona plays with the notion of history and its authority*¹⁷¹. » Lynne Bell (2004a, p. 49) commente ainsi la performance *A Moment in the Life of Belle Sauvage* :

Disrupting national patterns of remembering and forgetting, Blondeau reminds us that parody can be a powerful force for challenging and disempowering the inherited violence embedded in Western ways of knowing the world. In his performance, Blondeau re-envision the traditional frontier narrative of the Old West, peopling it with Indian cowgirls and cowboys who, like her grandmother and grandfather, had to adjust to living in two worlds¹⁷².

Parodie pour sa part de la figure mythique de Buffalo Bill (1846-1917), qui mit en scène plusieurs *West Wild Shows*, Buffalo Boy est un personnage incarné par Adrian Stimson dans différentes performances depuis 2004. Dans une entrevue avec Betsy Rosenwald (2006, en

¹⁷⁰ Traduction libre : « Évoquant le fantôme de la cow-girl transgressive, travestie et androgyne incarnée par Doris Day, Blondeau la transforme en Belle Sauvage, une cow-girl amérindienne voluptueuse et mondaine, dont l'existence même effectue une lecture postcoloniale de l'Ouest blanc d'Hollywood. »

¹⁷¹ Traduction libre : « M'appuyant sur ces récits, j'ai développé un personnage qui est en partie fictif et en partie réel. Belle Sauvage est à la fois crédible et absurde. Son rôle joue avec la notion d'histoire et l'autorité qui lui est rattachée. »

¹⁷² Traduction libre : « Perturbant les modèles nationaux de mémoire et d'oubli, Blondeau nous rappelle que la parodie peut constituer une force puissante pour contester et neutraliser l'héritage de la violence inhérente à la façon occidentale d'appréhender le monde. Dans sa performance, Blondeau ré-engage le récit traditionnel de la frontière de vieil Ouest, le peuplant de cow-girls et de cow-boys amérindiens qui, comme sa grand-mère et son grand-père, ont dû s'habituer à vivre dans deux mondes. »

ligne), l'artiste explique ainsi l'esprit de cet alter ego : « *Buffalo Boy is a trickster character. He's campy, ridiculous, and absurd, but he is also a storyteller who exposes cultural and societal truths.* » À l'instar de Belle Sauvage, il personnifie un rôle à la fois sérieux et grotesque, utilisant les stéréotypes pour s'en moquer et utilisant l'humour pour véhiculer une critique culturelle. À la manière du trickster, qui « s'ingénie à renverser l'ordre établi pour permettre une nouvelle perception de la vie » et qui « joue une fonction post-coloniale de subversion sociale et politique », comme le remarquait Bernadette Rigal-Cellard (2004, p. 321 ; infra, p. 54), Stimson adopte une apparence et un discours ambivalents afin de mettre en place une réflexion critique quant à la représentation des Premières Nations.

Comme le fait Belle Sauvage et comme le font aussi plusieurs artistes amérindiens contemporains, Buffalo Boy se situe dans ce que Chloë Charce nomme un « entre-deux mondes ». À propos des artistes autochtones Rebecca Belmore, Sylvie Paré et Sonia Robertson, elle souligne que leurs œuvres « ne s'intègrent ni tout à fait dans les pratiques traditionnelles des réserves ni dans une vision proprement occidentale (2007, p. 5) ». À leur façon, Blondeau et Stimson brouillent les catégories et se déplacent d'un côté comme de l'autre des frontières. Comme le font les performeuses étudiées par Chloë Charce, ils s'inscrivent et ne s'inscrivent pas à l'intérieur des traditions amérindiennes et des formes actuelles de création artistique. Être un artiste amérindien contemporain oblige en quelque sorte à adopter cette position ambiguë, qui tente de concilier, de manière personnelle et actuelle, la mémoire ancestrale et les exigences du milieu de l'art.

Belle Sauvage et Buffalo Boy brouillent les catégories à la fois de l'art et de l'identité. Ce sont deux entités métisses et indéterminées, à la fois amérindienne et blanche mais ni tout à fait amérindienne ni tout à fait blanche, à la fois homme et femme mais ni tout à fait l'un ou l'autre. Bien qu'il lui arrive d'effectuer des changements de costume pendant ses performances comme le fait James Luna, Buffalo Boy porte généralement le même accoutrement : un chapeau de cow-boy blanc, un débardeur et une sorte de petite culotte en fourrure de bison, une veste de cuir à franges, des collants en lycra de style « bas-filets » et des bottes de cow-boy noires. À cela s'ajoute souvent un collier de perles blanches, deux fausses tresses et du vernis à ongles rouge. Buffalo Boy se munit parfois d'une couverture en fourrure de bison,

parfois d'un long fouet en cuir noir tressé. Il lui arrive aussi de se maquiller à l'occasion, avec du rouge à lèvres, du fard sur les joues, une bande bleue autour des yeux ou encore une ligne au crayon noir qui prolonge la forme de la bouche.

Cet accoutrement réunit les marques viriles du cow-boy avec d'autres signes, plus efféminés, qui entrent en contraste avec la carrure du performeur, dont la charpente plutôt imposante se rapproche davantage de celle d'un joueur de football américain que de celle qu'ont habituellement les hommes qui jouent aux *drag queens*. Le costume de Buffalo Boy installe une indétermination au niveau du genre sexuel, alors que le corps sous ce costume ne laisse aucun doute quant à sa masculinité. « *Buffalo Boy is outrageous and excessive* », remarque Lynne Bell (2007, p. 47) dans un article consacré à Adrian Stimson paru dans *Canadian Art*. Ce personnage est une provocation incarnée à l'égard à la fois de la figure du Cow-boy et de celle de l'Indien. Dans un article cosigné pour *Fuse Magazine*, Ryan Rice et Carla Taunton (2009, p. 21) soulignent que la démarche performative de Stimson opère « *a re-examination of literary misconstructions of First Nations people* ». À partir d'images qui ne correspondent pas à l'expérience vécue des Premières Nations, l'artiste construit une image volontairement absurde, qui s'oppose à ces clichés, les mélange et en souligne le caractère déformé.

Le personnage de Buffalo Boy n'est ni moins vrai ni moins ridicule que les personnages de Cow-boys et d'Indiens qui peuplent l'imaginaire du Wild West. Rice et Taunton écrivent (2009, p. 20) :

Remixing and re-signifying the Master Narrative of colonial history, Stimson's Buffalo Boy confronts contemporary structures of power through a neo-trickster approach, reawakening the indigenous figure of play associated with strategies of humour and subversion¹⁷³.

Buffalo Boy est un performeur-trickster qui s'amuse avec les clichés pour les saboter. Dans ses œuvres, il réécrit l'histoire et réinvente la représentation des Premières Nations. Par l'humour et derrière l'apparente innocence du personnage, une véritable agentivité et une

¹⁷³ Traduction libre : « Remixant et resignifiant le “maître récit” de l'histoire coloniale, le Buffalo Boy de Stimson confronte les structures contemporaines du pouvoir à travers une approche néo-trickster, faisant renaître la figure autochtone du jeu associée à des stratégies humoristiques et subversives. »

stratégie de subversion s'articulent. Dans cette lutte qui se joue sur le plan de l'imaginaire et des représentations, Stimson ne cesse de brouiller les pistes et de changer de rôle. Dans une même performance, l'artiste peut incarner « *the roles of hunter, colonialist, victim and prey all at once* », comme l'écrit Isa Tousignant (2008, en ligne). Il change de rôle ou encore incarne plusieurs rôles à la fois. Heather Marie Anderson (2003, p. 85) notait sensiblement la même chose à propos de Lori Blondeau : « *Appropriating both Native and white stereotypes for her own critical use, Blondeau simultaneously inhabits "squaw," "princess," and a "white" construction of hypersexuality, the Hollywood diva/floozy.* »

Ce métamorphisme s'apparente à l'attitude du trickster, qui adopte sans cesse de nouvelles formes, participant de ce que décrivent Rice et Taunton (2009, p. 18) :

Part drag performer, part shapeshifter, Stimson's Buffalo Boy relies on his prairie-nurtured chameleon intuition – an amalgamation of Rez smarts and street smarts with traditional Indigenous knowledge and contemporary queer theory – to camp up colonialism, sexuality and authenticity¹⁷⁴.

Comme c'était le cas chez Guillermo Gómez-Peña et Coco Fusco, Adrian Stimson et Lori Blondeau composent des mélanges de formes et de références qui mettent en scène à la fois l'authenticité et l'inauthenticité. Ils inversent et superposent ce que l'on considère comme étant « vrai » ou « faux » par rapport à l'identité culturelle. Dans leur performance *Putting the Wild back into the West*, ils invitent les spectateurs à participer à ce jeu de détournement.

Putting the Wild back into the West

Cette performance de Lori Blondeau et Adrian Stimson (fig. 3-5) a été présentée à cinq reprises dans des galeries d'art au Canada : Mendel Art Gallery à Saskatoon en 2004, Western Front à Vancouver en 2006, La Centrale à Montréal en 2008¹⁷⁵, Artspace à Peterborough

¹⁷⁴ Traduction libre : « En partie performeur *drag* et en partie *métamorphosateur*, le Buffalo Boy de Stimson s'appuie sur son instinct de caméléon élevé dans les Prairies – un mélange de la débrouillardise de la réserve et de la rue avec les connaissances traditionnelles autochtones et les théories *queer* contemporaines – pour caricaturer le colonialisme, la sexualité et l'authenticité. »

¹⁷⁵ L'analyse ici développée tient compte de mon expérience personnelle en tant que spectateur-participant à cette soirée, ainsi que des photographies qui se trouvent dans les archives de La Centrale.

en 2009 et Plug In à Winnipeg en 2010. Mettant en vedette les personnages Belle Sauvage et Buffalo Boy tels que décrits plus tôt, l'action performative est simple et répétitive. À tour de rôle, les spectateurs (entre une et cinq personnes à la fois) prennent place aux côtés des performeurs le temps d'une photographie. Ceux qui voulaient participer s'inscrivaient sur place, signant d'un « X » le « traité » de la performance et déboursant la somme de cinq dollars pour une pose, ce qui leur permettait d'obtenir une photo de 8,5 par 10,8 centimètres (3 ¼ par 4 ¼ pouces) en noir et blanc. Les volontaires se déguisaient avec les costumes et accessoires fournis pour ensuite se placer dans le cadre avec Blondeau et Stimson. Les performeurs ont volontairement utilisé un appareil désuet (le Polaroid 665, dont la commercialisation de la pellicule a cessé en 2006), participant de l'esthétique anachronique de l'œuvre, et dont le temps d'exposition est de soixante secondes. Après cette longue minute sans bouger, les participants se faisaient offrir un petit verre de whiskey ou de tequila par Buffalo Boy.

Le décor de *Putting the Wild back into the West* se compose d'une toile de fond d'environ un mètre par un mètre, représentant un paysage qui évoque l'Ouest ou les Rocheuses canadiennes. On y voit, sous un ciel nuageux, des montagnes dont le sommet est couvert de neige, plusieurs conifères, ainsi que trois personnages, dont un à cheval. Cette peinture de style romantique – rappelant les toiles produites pendant la période de la Conquête de l'Ouest, par exemple celles d'Albert Bierstadt (1830-1902) – est bordée d'un rideau de velours. De chaque côté, il y a un petit tipi. Une grande coiffe de plumes est posée sur l'un d'eux. Évoquant également l'imaginaire de la conquête de l'Ouest, d'autres objets se retrouvent dans l'espace cadré par les photographies : un tapis, une chaise et une table basse en bois, où sont posés un crâne de taureau ainsi qu'une bouteille d'alcool sur laquelle on a collé un cœur en papier. On ne le voit pas sur les images, mais un petit tabouret permettait aux performeurs de s'appuyer ou de s'asseoir le temps de la pose. Il faut également mentionner la présence, plus effacée, de la personne qui prend les photographies ainsi que celle, pour ainsi dire plus visible, de l'appareil photo lui-même, trônant au centre de l'espace avec son cachet vieillot. La pellicule utilisée, qui produit un tirage sans agrandissement, nécessite en effet un appareil muni d'un soufflet, ce qu'on appelle communément un pliant (*folding*). Ce type d'appareil a progressivement cessé d'être commercialisé dans les années quarante, à la suite de l'apparition des modèles reflex et du format 16 mm, puis 35 mm. À une époque où la

photographie est presque exclusivement numérique, ce modèle obsolète devient un véritable artéfact. Il s'agit d'un objet venu d'un autre temps, celui des Cow-boys, des Indiens et de la ruée vers l'Ouest, que le dispositif de l'œuvre vise à recréer.

Ryan Rice et Carla Taunton (2009, p. 25) décrivent ainsi l'action de Lori Blondeau et Adrian Stimson :

They invite audience members to join them on their Wild West stage for an interactive photo session, creating a scene where artists and viewers re-examine the silences of the era and create contemporary meanings of 19th century histories. This campy performance invites its audience-members-turned-performance-participants to dress up in costumes that evoke notions of the Wild West and its myths and histories. The photographic evidence, or remnants, raise many different questions and challenge classifications of race, sexuality, culture and identity. They also offer an opportunity to reflect back on the ways in which Indigenous peoples and their cultures have been represented by Euro-Canadian society and Eurocentric disciplines, such as anthropology and ethnography, and institutions, such as the museum and popular media. The inclusion of humorous and campy personas support the continued examination of how photographs have been used to document, record, produce and construct Aboriginal peoples through the Western lens. In effect, Buffalo Boy and Belle Sauvage are creating a new photographic record that exposes the absurdity and constructed-ness of stereotypes¹⁷⁶.

L'action de la performance rappelle celle de *Two Undiscovered Amerindians*, où les spectateurs avaient la possibilité de se faire prendre en photo en compagnie de Coco Fusco et Guillermo Gómez-Peña, ainsi que *Take a Picture with a Real Indian*, où James Luna invitait aussi le public à se faire photographier avec lui. Ici, il n'y a pas trois figures de l'Amérindien

¹⁷⁶ Traduction libre : « Ils invitent les spectateurs à les rejoindre sur leur scène du Far West pour une séance photo interactive, créant un espace où les artistes et les spectateurs réexaminent les silences de l'époque et donnent de nouvelles significations à ces histoires du XIXe siècle. Cette performance kitsch invite les membres-du-public-devenus-participants à se déguiser avec des costumes qui évoquent le Far West, ses mythes et ses traditions. Les preuves – ou les restes – photographiques soulèvent de nombreuses questions et défient les classifications liées à la race, la sexualité, la culture et l'identité. Ils offrent également une occasion de réfléchir sur les façons dont les peuples autochtones et leurs cultures ont été représentés par la société eurocanadienne, par les disciplines eurocentristes, comme l'anthropologie et l'ethnographie, et par les institutions, comme les musées et les médias populaires. L'intégration de personnages kitsch et humoristiques poursuit le questionnement quant à la manière dont la photographie a été utilisée pour documenter, enregistrer, produire et construire la représentation des peuples autochtones à travers le regard occidental. En effet, Buffalo Boy et Belle Sauvage inventent un nouvel album photographique qui expose l'absurdité des stéréotypes et de leur fabrication. »

aussi authentiques les unes que les autres, mais un couple d'êtres hybrides, tant au niveau de leur identité culturelle que sexuelle. Dans *Putting the Wild back into the West*, l'aspect ludique de cette autre satire de la photo-souvenir se voit renforcé notamment par le fait que le public peut, lui aussi, se déguiser, et ainsi prendre part au jeu de façon active, consciente et complice de l'ironie. Les spectateurs ne font pas que prendre la pose, ils sont des acteurs participant à la création de la scène photographiée. Blondeau et Stimson laissent aux spectateurs-participants l'entière liberté dans l'élaboration de leur propre accoutrement. Ces derniers constituent donc davantage que des figurants qui font fonctionner la performance ; ils sont de véritables co-performeurs.

Les artistes ont imaginé leur personnage et la scénographie de l'œuvre, qui comprend l'espace qui sert de cadre pour la photographie, mais aussi l'espace, à mi-chemin entre le vestiaire et la loge, où les participants peuvent choisir et revêtir leur déguisement. Ce lieu comprend une vingtaine de costumes rangés sur des cintres et différents supports pour les accessoires. Le dispositif de la performance comprend également l'endroit où les polaroids sont développés, composé d'une table sur laquelle se trouvent deux bassines pour les solutions chimiques et d'une corde avec des épingles à linge pour faire sécher les photographies. Le Polaroid 665 produisant de manière instantanée à la fois un positif et un négatif de l'image, les participants obtenaient le positif et les performeurs conservaient le négatif pour leurs archives et pour effectuer éventuellement des agrandissements.

Suivant la proposition des performeurs, chaque participant compose à tour de rôle son personnage à partir des vêtements et accessoires fournis. La co-performance a lieu dans la pose qui réunit les performeurs et les participants, mais aussi dans la construction de cette pose, qui se fait conjointement. À l'intérieur de ce studio photographique et performatif, le déroulement de la participation du public (s'inscrire, se costumer, se faire photographier, obtenir leur photo) a pour effet de décroquer l'action. Bien que les performeurs se tiennent dans le décor prévu pour la photo et ne fassent pour ainsi dire rien d'autre que prendre et tenir la pose à répétition, l'ensemble de *ce-qui-se-passe* durant la performance occupe pratiquement tout l'espace de la galerie. Il y a toujours des spectateurs en train de tenter de rester immobile durant une minute, le temps que la lumière impressionne la pellicule du Polaroid

665, d'autres qui choisissent et composent leur costume, hésitent, changent d'idée, attendent qu'un accessoire ou une pièce de vêtement se libère, attendent leur tour dans leur accoutrement temporaire, patientent afin de voir apparaître leur image sur la pellicule. Les co-performeurs se regardent entre eux et performant, de manière à la fois active et passive, volontaire et involontaire, pour le regard des autres spectateurs. Les participants ont bien sûr choisi de prendre part à la performance, mais ils ont tout de même dû se dévoiler en quelque sorte et s'exposer d'une façon qu'ils n'avaient peut-être pas nécessairement prévu.

Un des intérêts de la performance de Blondeau et Stimson est de nous montrer ce que la photographie masque de son processus, de sa mise en scène. Les spectateurs, participants ou non, assistent à la pose qui, contrairement à l'immédiateté du déclenchement photographique des appareils contemporains, dure ici soixante longues secondes. Ils assistent aussi à ce moment où ceux et celles qui poseront « s'arrangent » pour la photo. *Putting the Wild back into the West* expose la construction de l'image, de façon similaire à l'anecdote racontée par Lori Blondeau, où sa mère met en scène sa fille aînée à la manière d'une Princesse indienne et place fièrement cette image dans leur album familial. La performance nous rappelle que les images se composent et que, comme au théâtre, on se costume pour la représentation. Montrant au vu et au su de tous les petits moments où l'un ajuste son déguisement, où l'autre replace sa coiffure, la performance fait de cette représentation un spectacle, le spectacle même de l'image photographique.

Le jeu se retourne en quelque sorte contre le public, qui s'expose et se dévoile en participant à la pièce. Lynne Bell (2007, p. 47) décrit ainsi cette stratégie utilisée par les performeurs : « *taking audiences out of their comfort zones and reflecting their prejudices back at them* ». Les co-performeurs acceptent de jouer le jeu puisqu'il est présenté de manière ludique et festive. Ils composent ensuite leur propre image, celle qu'ils souhaitent voir immortaliser par la photographie, mais ne le font pas seuls devant un miroir : ils se trouvent à tout moment dans le champ de vision des autres spectateurs, participants ou non. De manière plus ou moins volontaire, les co-performeurs, en se préparant à participer à la performance, offrent pour ainsi dire un ensemble de petites performances parallèles, qui prennent place en marge de la performance principale, celle où Belle Sauvage et Buffalo Boy posent en compagnie du

public. Il s'installe ainsi entre les co-performeurs une complicité certaine, comme entre des personnes qui font partie d'une même aventure ou participent à la même fête.

Une performance-party

Lors de la performance, l'ambiance est en effet à la fête. Dans les communiqués qui précèdent sa tenue, on la présente comme un happening plaisant. La commissaire Joanne Bristol écrit (2006, en ligne) : « *All will not be quiet at the Western Front when Belle Sauvage & Buffalo Boy ride into town. For one night only, Vancouver audiences are invited to witness and participate in a performative photo-op with the renowned and notorious multi-spirited plains duo*¹⁷⁷. » Wanda Nanibush, commissaire de l'œuvre lorsqu'elle fut présentée à Art-space, à Peterborough en Ontario, écrit pour sa part (2009, en ligne) :

Belle Sauvage and Buffalo Boy invite you to watch their WILD west show where you can engage in playing dress up and join the show. Get your photos taken with real live "Indians." A queer rodeo you have never seen before where buckskin meets fishnets and buffalo g-strings and where rodeo's biggest name is a Cree/Saulteux women¹⁷⁸.

Le discours qui entoure la performance, comme c'était le cas chez Coco Fusco et Gómez-Peña, emprunte au ton de ce qu'elle pastiche, la présentant comme un événement extraordinaire, un spectacle à ne pas manquer. Les poncifs du Wild West Show sont repris de manière détournée : « *Get your photos taken with real live "Indians."* » Ces mots prennent une toute autre signification. Blondeau et Stimson jouent à être de vrais Indiens qui se donnent en spectacle, mais ils sont aussi, derrière leur rôle, effectivement de « *real live "Indians"* ». L'aspect divertissant de la performance participe d'un dédoublement ironique au niveau du discours et des représentations qu'elle met en place. À la manière de *Two Undiscovered Amerindians*, l'œuvre du duo amérindien est ludique et critique.

¹⁷⁷ Traduction libre : « Ça va bouger au Western Front alors que Belle Sauvage et Buffalo Boy débarquent en ville. Pour un soir seulement, le public de Vancouver est invité à assister et à participer à une séance de photo performative avec ce fougueux et renommé duo des Plaines. »

¹⁷⁸ Traduction libre : « Belle Sauvage et Buffalo Boy vous invitent à regarder leur spectacle du Far West, auquel vous pouvez participer en jouant à vous costumer. Obtenez vos photos prises avec des "Indiens" en chair et en os. Un rodéo queer comme vous n'en aurez jamais vu, où la résille rencontre la peau de daim et les strings en bison, et où la cavalière la plus célèbre est une femme crie-saulteux. »

Son humour fait violence aux clichés qu'elle incarne. Il confère également à la performance un aspect convivial, qui donne envie d'y participer. La proposition des performeurs a suscité un réel engouement chez certains participants, qui y voyaient une occasion de jeu permettant à la fois de renouer avec le monde de l'enfance et de participer à une performance de type happening. Dans la revue *Border Crossings*, Lori Weidenhammer (2007, p. 91) décrit ainsi son excitation lors de la présentation de la performance à Vancouver :

Then along come Belle Sauvage and Buffalo Boy. They come to the Western Front to set up a photo shoot, complete with a painterly Rocky Mountain backdrop. They wear their own stunning costumes, and they bring costumes for everyone else. There is a white feather Indian princess dress, beaded suede vests, a ceremonial buffalo robe and (gasp!) an eagle feather head-dress! I have died and gone to heaven. All these transgressive fantasies begin to crowd my thoughts: "I could dress like a half-naked Indian princess and they could tie me up and point guns at me. How exciting¹⁷⁹!"

L'espace d'une soirée, le public pouvait jouer un rôle stéréotypé ou devenir à la fois Cowboy et Indien, homme et femme, enfant et adulte, dans un contexte légitimé par une institution artistique. Dans ce que Lynne Bell (2011, p. 177) décrit comme un « *insurrectionary vaudeville* », les spectateurs pouvaient réaliser certains fantasmes et le faire, en plus, en co-performant avec des artistes de renommée internationale.

Les désirs se manifestent souvent en étant pour ainsi dire déguisés, notamment dans le travail du rêve tel que décrit par Freud. Le déguisement fournit un truchement par lequel les peurs et les fantasmes peuvent s'exprimer. Il constitue également un support pour une image fantasmée de soi ou une projection d'affects, comme en témoigne le récit de Lori Weidenhammer. Le lot de costumes et d'accessoires mis à la disposition des participants agit à la manière d'un déclencheur de fantasmes identitaires, culturels et érotiques, que la performance

¹⁷⁹ Traduction libre : « Ainsi arrivèrent Belle Sauvage et Buffalo Boy, venus au Western Front pour mettre en place une séance photo, avec en toile de fond une peinture des montagnes Rocheuses. Ils portent leurs propres magnifiques costumes et en ont apporté pour tout le monde. Il y a une robe de princesse indienne avec des plumes blanches, des vestes en peau de daim perlées, un habit de cérémonie en bison et... ah ! une coiffe en plumes d'aigle ! Me voilà au paradis ! Tous ces fantasmes transgressifs ont commencé à remplir mes pensées : "Je pourrais m'habiller comme une princesse indienne à moitié nue et ils pourraient me ligoter et pointer des fusils sur moi. Comme c'est excitant !" »

permet d'actualiser dans une ambiance de fête. L'humour installe un « second degré » à ces déguisements qui, n'ayant pas à être pris au sérieux, puisqu'il s'agit d'un jeu, se composent de manière désinhibée. Dans *Putting the Wild back into the West*, on ne se costume pas, on joue à se costumer. Le jeu, qui prend place dans le cadre d'une performance artistique (ce qui renforce la désinhibition), se dédouble, comme un effet de cadre dans le cadre. On se déguise pour la performance et pour la photographie dans cette œuvre où la photographie est une performance et la performance, une photographie. L'humour tapisse les différents étages de ces mises en abîme et jeux de renversement.

Commentant la présentation de la performance à Montréal, Adrian Stimson raconte en entrevue (Rind, 2010, p. 66) :

Ces performances sont toujours très drôles, mais il semblait que le public montréalais avait un enthousiasme particulier. Certaines personnes ont même apporté leur propre déguisement, ce qui était très rigolo. J'adore quand les gens ont le sentiment qu'ils peuvent participer et qu'ils viennent avec l'intention de jouer pleinement. Il y avait une véritable ambiance de fête avec la musique du DJ Linda Blair. Le choix d'avoir un DJ a intensifié le sentiment qu'on faisait la fête, et tout le monde s'est bien amusé¹⁸⁰.

La performance est en effet amusante. Les spectateurs, les participants et les performeurs y rient des stéréotypes, des autres et d'eux-mêmes. Le plaisir est au rendez-vous, conférant une impunité et une innocence à l'investissement personnel des participants et de leurs fantasmes, de même qu'à la charge critique de la pièce. Car l'enjeu de la performance ne réside pas tant dans le simple amusement que dans le détournement du divertissement tel que mis en scène dans les *Wild West Shows*. Le *party*, pourrait-on dire, est politique. L'espace dans lequel il a lieu constitue : « *a scene where artists and viewers become co-participants in creating meaning and history* », comme le présente Joanne Bristol (2006, en ligne). Il fait cohabiter la réflexion critique et l'humour. Ces deux types de discours sont loin d'être incompatibles, comme le montrent également les autres œuvres abordées dans cette thèse, qui les conjuguent au sein d'une pratique à la fois drôle et contestataire, ludique et subversive.

¹⁸⁰ L'entrevue, parue dans *Inter, art actuel* (no. 104), a été traduite de l'anglais par Julie Bacon.

Un jeu symbolique

La performance prend ainsi l'allure d'une fête costumée où les participants retrouvent avec humour et nostalgie le plaisir de l'enfant qui ouvre une malle pleine de vieux vêtements et d'accessoires étranges avec lesquels il peut jouer à être quelqu'un d'autre. Blondeau et Stimson invitaient le public à éprouver la joie enfantine d'incarner un personnage stéréotypé. Il s'agit d'un jeu symbolique qui, comme l'ont souligné plusieurs psychologues de l'enfance depuis Jean Piaget, participe de la construction de l'identité. Dans *La formation du symbole chez l'enfant : imitation, jeu et rêve, image et représentation*, Piaget soutient que « la fonction du jeu symbolique [...] est d'assimiler le réel au moi en libérant celui-ci des nécessités de l'accommodation (1972, p. 141) ». Dans leurs jeux, les enfants mettent en place des conventions qui participent de stéréotypes mais n'ont pas à s'en tenir à la réalité : ce bâton sera un cheval, le garçon un chevalier, la fille une princesse, maman une reine et papa le roi ou encore le gentil dragon. Selon Piaget, l'enfant n'apprend pas le réel par le jeu, il le symbolise. Il le rapporte à lui et négocie son rapport émotif et intellectuel au monde par le jeu. Les rôles stéréotypés participent de cette négociation. Se déguiser en super héros permet ainsi à l'enfant de surpasser de manière symbolique le peu de pouvoir qu'il a, en tant qu'enfant, sur le monde. Par le jeu, l'enfant érige « un système de signifiants construits par lui et ployables à ses volontés », écrivent Jean Piaget et Bärbel Inhelder (1975, p. 46). S'il fait constamment l'acquisition de codes qui lui sont imposés (ceux du langage, de la vie en société), l'enfant peut par le jeu inventer et réinventer ses propres codes. C'est lui, dans ce cadre, qui décide de l'organisation du monde.

Les participants à la performance de Blondeau et Stimson sont invités à participer à une forme de jeu symbolique, où ils n'ont pas à s'accommoder du réel et où ils peuvent construire leurs propres signifiants et les modifier selon leur inspiration du moment. Tout comme l'enfant, l'adulte « saute hors de lui-même » lorsqu'il joue, tel que le soutient Eugen Fink dans *Le jeu comme symbole du monde* (1966, p. 228). Le philosophe poursuit (*ibid.*, p. 229) :

Le jeu nous dégage temporairement de l'histoire de nos actions, nous libère de l'œuvre de la liberté, nous rend une irresponsabilité que nous vivons avec plaisir. Nous sentons une ouverture de la vie, un illimité, une vibration dans une foison de possibilités, nous sentons que nous nous « perdons » dans l'action qui décide, nous sentons ce qu'il y a de ludique dans le fond de la

liberté, ce qu'il y a d'irresponsable à l'origine de toute responsabilité. [...] Le jeu nous libère de la liberté, mais d'une « manière irréaliste ».

La performance nous autorise temporairement à jouer un rôle qui ne nous appartient pas nécessairement. À partir de la réalité et de ses stéréotypes, *Putting the Wild back into the West* fournit l'occasion ludique de composer une situation irréaliste, faisant de clichés la matière d'un jeu libre et symbolique, les pièces d'un casse-tête que chacun invente et porte sur soi. Lori Weidenhammer remarque à ce propos (2007, p. 92) :

Part of the fun of this performance is knowing a bit about the people who are playing the dress-up game. That gentleman with the thick beard in the Buffalo jacket – isn't he Cuban? He could easily pass as Métis. Another woman dresses in a black silk Chinese robe and holds a rice-paper parasol. She is Native, delighted to "pass" as Asian. [...] The impulse to walk a mile in someone else's moccasins can be an exercise in curiosity, empathy and building trust. This performance says: "Let's trade again. Let's trade wigs, bras, coats and moccasins. Let's share our ideas, our curiosity, our lust and affection for one another. Let's play." Stimson and Blondeau have given us permission to play dress-up and it feels erotic, transgressive and cathartic¹⁸¹.

Le jeu symbolique n'est jamais complètement « innocent ». Il permet, pour un moment, de réarticuler le monde et ses conventions. Mais « le jeu renvoie à autre chose que lui », comme le résume Eugen Fink (1966, p. 113). Derrière son allure de fête, de bal costumé ou de *party* d'Halloween, la performance de Belle Sauvage et Buffalo Boy nous invite à nous mettre dans la peau, ou plutôt le déguisement de l'autre. Elle permet de sortir de soi, de son identité, de jouer avec les stéréotypes et de réfléchir à ces rôles convenus. Elle invite à prendre conscience de ce qui est symbolisé par les clichés et par le jeu. La présence des performeurs conduit à faire le lien entre les clichés et leur impact sur la perception de la réalité. En sautant hors de soi-même par le déguisement, on se retrouve dans les habits identitaires

¹⁸¹ Traduction libre : « Une partie du plaisir de la performance est d'en savoir un peu sur les gens qui jouent à se déguiser. Cet homme à la barbe épaisse avec la veste de bison, n'est-il pas cubain ? Il pourrait facilement passer pour un Métis. Une autre femme porte une robe de soie chinoise et tient un parasol en papier de riz. Elle est Amérindienne, ravie de « passer » pour une Asiatique. L'occasion de chausser pour un moment les mocassins d'un autre peut être un exercice de curiosité, d'empathie et de confiance. Cette performance dit : "Échangeons à nouveau. Échangeons des perruques, des soutiens-gorge, des manteaux et des mocassins. Partageons nos idées, notre curiosité, notre désir et notre affection pour les autres. Jouons." Stimson et Blondeau nous ont donné la permission de nous déguiser et cela est à la fois érotique, transgressif et cathartique. »

stéréotypés d'un autre à la fois réel et imaginaire. L'action ludique de la performance conduit ainsi à une réflexion performative sur l'identité et sur notre rapport intime à l'altérité. En entrevue, Stimson remarque à ce sujet (Rind, 2010, p. 65) :

La performance est humoristique, en même temps qu'elle contient plusieurs niveaux de sens, portant sur la politique, le sexe, l'identité, etc. La performance propose au public une réflexion sur le thème de l'identité, en posant les questions suivantes : quelle est votre identité ? Comment la créez-vous ? [...] Quels sont les stéréotypes ? [...] Le spectacle, par la performance, laisse un espace « ouvert », dans lequel le public peut considérer, ou non, quelques-unes de ces idées. S'il veut seulement s'amuser, ça va... mais étant donné l'histoire de la photographie et du portrait des Indiens, un véritable casse-tête de valeurs attend toute personne qui s'y intéresse...

Le jeu auquel nous convient les artistes contient son lot de questions complexes. Au cœur de sa proposition, il y a un « véritable casse-tête », dans lequel les participants doivent se situer personnellement. C'est un jeu qui invite à observer notre façon de jouer. Se déguiser constitue un acte amusant : petite transgression carnavalesque, inoffensive régression, jeu érotique sans conséquences. Mais le contexte de *Putting the Wild back into the West* fait en sorte que le jeu devient sérieux, performatif et politique. À quoi sommes-nous en train de jouer en nous costumant ainsi, en choisissant tel costume, tel accessoire, en créant telle combinaison ? De quelle manière interagissons-nous face aux stéréotypes ? Qu'est-ce que mon déguisement dévoile de moi, de mon identité, de mes fantasmes identitaires ?

Chaque question soulevée par la performance touche à la fois à une dimension personnelle, qui témoigne du rapport intime d'un sujet aux représentations et clichés associés aux Premières Nations et au Far West, et une dimension plus générale, qui s'inscrit dans l'histoire et l'actualité de ces représentations. Chaque photographie créée dans le cadre de cette œuvre participative invite à étudier la manière dont cette image particulière, élaborée conjointement par les artistes et les participants, s'inscrit parmi un ensemble de représentations conventionnelles, mais aussi à réfléchir à la relation des personnes photographiées elles-mêmes face à l'imaginaire de cet Ouest « sauvage ». Comme l'écrit Lynne Bell dans la revue *Canadian Art* (2007, p. 47) : « *Mixing satirical spectacle, camp aesthetics and anti-colonial critique,*

*these artists depict the West as high-camp theatre, in which everything is done “in quotations” and nothing is what it seems to be*¹⁸². »

Dans cette performance, chaque pièce de vêtement ou accessoire renvoie à autre chose, provient d'une autre époque, d'une autre image, d'un autre récit. Tout y a été emprunté, déjà vu quelque part. Les artistes mettent volontairement en scène ce « spectacle d'une culture qui se dissout dans les citations, les copies et les plagiats, d'une identité qui se perd dans les images et les reflets », évoqué par Marc Augé dans *La guerre des rêves* (1997, p. 22). Blondeau et Stimson nous invitent à réfléchir et à jouer avec ces emprunts et ces citations, à détourner ce qu'ils évoquent. Les personnages des performeurs ainsi que les déguisements et accessoires ne sont pas ce dont ils ont l'air. Les apparences sont trompeuses, dit-on, et la performance nous convie, justement, à tromper les apparences. La performance constitue « *a subversive post-colonial take on gender, sex and power* », comme le résume Alison Gillmor (2011, p. 73), qui écrit dans le magazine *Border Crossings* (*ibid.*) :

The duo spoofs Western stereotypes – Mountie and outlaw, Indian maiden and saloon girl, priest and school marm. And by comically offering up fake Wild West spectacle and buckskin tourist-shop kitsch, Blondeau and Stimson lampoon the commodification of First Nations history and artifacts¹⁸³.

Rendre le *bougé* aux clichés

L'amusement, la spontanéité et la stéréotypie, qui se manifestent dans la performance, laissent place, après coup, à des images ambiguës. Les cinq présentations de *Putting the Wild back into the West* (à Saskatoon, Vancouver, Montréal, Peterborough et Winnipeg) ont permis de créer plus de deux cents compositions photographiques. Quelques-unes ont été reproduites dans le catalogue *Face the Nation* (Crowston, 2008, p. 44-45), dans la revue *Inter*

¹⁸² Traduction libre : « Mélangeant le spectacle satirique, l'esthétique du cabotinage et la critique anti-coloniale, ces artistes dépeignent l'Occident comme un théâtre kitsch dans lequel tout est “citation” et rien n'est ce qu'il semble être. »

¹⁸³ Traduction libre : « Le duo parodie les stéréotypes occidentaux : le gendarme et le bandit, la jeune femme amérindienne et celle du saloon, le prêtre et la maîtresse d'école. Et en offrant de manière comique un faux spectacle du Far West et une esthétique kitsch de boutique touristique, Blondeau et Stimson tournent en dérision la marchandisation des objets et de l'histoire des Premières Nations. »

(Rind, 2010, p. 67), ainsi que sur internet¹⁸⁴. Ces images de la performance sont de deux types différents : celles qui ont été réalisées en noir et blanc sur format Polaroid 665 dans le cadre de l'action performative, et celles qui ont été prises durant la performance, en couleurs et en format numérique. Ces dernières documentent l'ensemble de l'oeuvre, donnant à voir ce qui se passe entre les pauses, de même que la manière dont elles se construisent. Elles montrent aussi différents points de vue, alors que les images qui ont demandé soixante secondes d'exposition ont toujours le même angle. Si un des co-performeurs ne parvient pas à demeurer complètement immobile le temps de la pose, ces images au cachet vieillot comportent des parties qui sont parfois un peu floues.

Ces légers *bougés*, à une époque où les images rivalisent de netteté et où la technologie rend pratiquement impossible de « rater » une photographie, rejoignent la réflexion de Serge Tisseron sur le flou dans la photographie. Dans *Le mystère de la chambre claire : Photographie et inconscient*, il résume (1999, p. 76) : « L'image floue témoigne du caractère éphémère de la perception : l'objet sitôt aperçu est déjà irrémédiablement perdu. » L'aspect performatif de la pièce se matérialise dans ces flous qui incarnent le passage du temps pendant la pose. Ils montrent que Stimson et Blondeau sont beaucoup plus habiles à relever ce défi d'immobilité que les participants qui posent à leurs côtés. L'exemple le plus frappant est sans doute cette photographie, prise à Montréal, où une petite fille âgée d'un an, ne pouvant s'empêcher de bouger, disparaît pratiquement de l'image. Ce que cet homme à la veste de cuir perlée et au chapeau de shérif tient dans ses bras devient indiscernable.

Le flou rappelle la dimension de ratage du performatif, soulignée par Austin (voir infra, p. 56-60). La performance photographique comporte elle aussi sa part d'insuccès, et l'on imagine que plusieurs poses sont pour ainsi dire « ratées ». Ces ratages sont « réussis » dans la mesure où le flou incarne ici une durée, dans laquelle s'inscrivent les photographies. Le temps de la performance apparaît dans le mélange de netteté et de brouillage des images, leur

¹⁸⁴ Voir les sites des galeries Front (<http://front.bc.ca/performanceart/events/3127>) et Artspace (<http://www.artspace-arc.org/content/rez-erection-belle-sauvage-buffalo-boy-and-miss-chief-eagle-testickle-set-camp>), ainsi que le blogue d'une émission radiophonique de Winnipeg (http://eatyourartsandvegetables.blogspot.com/2010/11/nov-4-guests-adrian-stimson-and-lori_2699.html) [juillet 2011].

conférant une ambiguïté, une énigme devant laquelle on se demande ce qui s'est passé. Le flou montre ainsi un mouvement, un *ce-qui-se-passe*. Il permet de reconstruire le processus photographique malgré la fixité de l'image. « Dans la mesure où la photographie ne possède pas d'indice de temporalité, le flou est autant le signe d'un *devenir* que celui d'un *effacement* », remarque Serge Tisseron (1999, p. 77). « Toute photographie floue se trouve ainsi engagée du côté de la découverte exaltante de ce qui se dévoile, bien plus que du côté de la nostalgie de ce qui n'est plus », poursuit-il dans *Petites mythologies d'aujourd'hui* (2000, p. 139). Les photographies de *Putting the Wild back into the West* évoquent une semblable nostalgie. Les performeurs incarnent l'immobilisme des stéréotypes, personnifient ce qui ne bouge pas dans la représentation. Sur l'image, ils sont nets. La présence des participants et de certains flous remet en mouvement la représentation conventionnelle des cultures amérindiennes. La performance fait cohabiter la clarté immobile des clichés avec l'imaginaire du jeu et une esthétique du ratage et de l'inachèvement.

Blondeau et Stimson nous invitent à considérer les images du Far West et des Premières Nations comme pouvant faire partie d'un monde complexe et mouvant, d'un univers où il y a du flou et de l'indéterminé, où les frontières culturelles et sexuelles sont brouillées. Dans une démarche similaire à Coco Fusco et Guillermo Gómez-Peña – « *take identity out of this historicist's ice cube and bring it back into the present* », mentionnait ce dernier en entrevue (Johnson, 1997, p. 52 ; infra, p. 170) –, les performeurs instaurent un mouvement dans ces représentations habituellement figées. Dans son ouvrage intitulé *Indian Country*, Gail Valaskakis remarque (2005, p. 128) :

Like the cultural narratives of the western frontier that sustain them, representations of Sacajewa and Curtis's photographs of real Native people reveal stories of conquest and its legacies, historical fantasies of Indians that erase Native histories and trivialize Native cultures. In North America's long imaginary gaze on the Plains Indian in the period of western settlement, Indians are folkloric figures yoked to teepees and war bonnets, buffalo hunts and pow wows. These are images of Native nations frozen in time and history, tribal peoples constructed in silent social imaginaries of print and celluloid¹⁸⁵.

¹⁸⁵ Traduction libre : « Comme les récits culturels de la frontière de l'Ouest qui les soutiennent, les représentations de Sacajewa et les photographies d'Amérindiens faites par Curtis montrent des fictions de la conquête et de son héritage, par le biais de fantasmes historiques qui effacent l'histoire des Premières Nations et banalisent leurs cultures. Dans le regard imaginaire nord-américain, fixé sur l'Indien

Ces images participent d'un effacement de l'histoire, mais aussi de la subjectivité, comme le note Lori Blondeau (2004, p. 24) :

Indian women have been depicted in western popular culture and the mass media since the time of contact as either the beautiful "Indian Princess" perched on a mountain ledge or as the firewood-hauling "Squaw." These depictions of Indian women are always one-dimensional, with no attempt to show the subject's personality or history¹⁸⁶.

Dans le contexte de la performance, le flou ajoute du relief à ces représentations unidimensionnelles.

Prenant pour exemple le mythique personnage de Pocahontas, Valaskakis remarque que les représentations stéréotypées de la culture populaire, en plus d'objectiver les Premières Nations, simplifient leur réalité historique pour en faire des images fantasmagoriques. Remarquant que les récits qui en ont été faits font fi du réel, Valaskakis écrit (2005, p. 133) :

Like the Walt Disney film produced in the mid-1990s and the fifty Pocahontas products launched by Mattel toys to exploit it, Pocahontas's social imaginary is monolithic, a representation rooted in ambiguous, sexualized fantasies that appropriate and reconstruct her Indian identity¹⁸⁷.

La performance de Blondeau et Stimson se réapproprié et reconstruit à nouveau ces images paradoxalement simplistes et ambiguës. Comme nous l'avons vu à propos de l'image de l'Indien et de ce que Gilles Thérien (1987) et Daniel Francis (1992) nomment l'Indien imagi-

des Plaines à l'époque de la colonisation, les Amérindiens sont assujettis aux tipis et aux parures de guerre, à la chasse aux bisons et aux pow-wows. Ce sont des images des Premières Nations figées dans le temps et l'histoire, des peuples tribaux construits dans les imaginaires silencieux de l'imprimé et de la pellicule. »

¹⁸⁶ Traduction libre : « Les femmes amérindiennes ont été représentées dans la culture populaire occidentale et les médias de masse depuis l'époque du contact comme étant soit la belle "Princesse indienne", perchée sur une montagne, soit la "Squaw", traînant dans les bois. Ces représentations de la femme amérindienne sont toujours unidimensionnelles et ne tentent jamais de montrer leur personnalité ou leur histoire. »

¹⁸⁷ Traduction libre : « Comme dans le film de Walt Disney produit au milieu des années quatre-vingt-dix et les cinquante produits Pocahontas lancés par Mattel pour en profiter, l'imaginaire social de Pocahontas est monolithique. C'est une représentation ancrée dans des fantaisies sexuelles ambiguës, qui s'approprient et reconstruisent son identité amérindienne. »

naire, ces représentations sont essentiellement métaphoriques. « *The images of the Indian Princess, meanwhile, offered me nothing except a pretty picture of a woman who didn't look Native but had signifiers of Indian-ness* », écrit Lori Blondeau (2004, p. 24). La Princesse indienne ne fait qu'évoquer l'amérindianité. Comme le soulignait également Valaskakis, cette figure a été en quelque sorte vidée de son contenu culturel pour lui permettre d'incarner autre chose. Son amérindianité réelle et complexe a été éclipsée et remplacée par une amérindianité irréaliste, fantasmatique¹⁸⁸. Blondeau et Stimson, dans leur performance commune ainsi que dans leurs démarches respectives, s'emploient à montrer cette fabulation qui fait de l'amérindianité une sorte de *conte cliché*. Dans *Putting the Wild back into the West*, ils nous invitent à rejouer cette fable avec eux, à la détourner de nouveau.

Construire l'image

Les costumes et accessoires fournis par les artistes guident la performance des participants. À Montréal, certains ont pris l'initiative d'apporter leurs propres déguisements, comme le relatait Stimson. À Winnipeg en 2010, lors de la dernière présentation de la performance, on invitait les spectateurs à faire de même. « *The public is invited to bring their own cameras to photograph themselves and friends in the costumes provided, or to wear their own costumes to the opening reception on November 6* », pouvait-on lire sur le site de la galerie Plug In¹⁸⁹. Sur une image, on peut voir une spectatrice arborer un masque de Darth Vader, auquel elle a ajouté une coiffe de plumes colorées¹⁹⁰. En apportant leurs propres costumes, les participants apportent avec eux d'autres citations, pour composer leurs propres images quelque peu surréalistes. À la manière de « la rencontre fortuite, sur une table de dissection, d'une

¹⁸⁸ C'est aussi ce qu'illustre l'artiste et conteuse innue Mélissa Mollen Dupuis dans sa performance *Totems et tabous* (2007), réalisée dans le cadre de l'événement Artivistic. Vêtue d'une robe rose, elle incarnait une squaw tout à fait kitsch qui guidait le public dans une promenade à travers Montréal jusqu'à un « totem » qui se trouve dans un centre de rénovation de la rue de Bellechasse et devant lequel les personnes présentes pouvaient se faire photographier en sa compagnie. Quelques images de la performance sont en ligne à : www.wix.com/melissamdupuis/melissamdupuis [mai 2012].

¹⁸⁹ Ce texte non signé se trouve en ligne : <http://plugin.org/exhibitions/2010/adrian-stimson-and-lori-blondeau-putting-wild-back-in-west-buffalo-boy-and-belle> [juin 2011].

¹⁹⁰ Voir http://eatyourartsandvegetables.blogspot.com/2010/11/nov-4-guests-adrian-stimson-and-lori_2699.html [juin 2011].

machine à coudre et d'un parapluie », pour reprendre la célèbre expression de Lautréamont, la performance photographique, dans l'espace cadré par le Polaroid, réunit différents emprunts, fortement connotés, à la culture populaire.

La grande majorité du matériel mis à la disposition des participants participe de l'imaginaire du Far West et fait référence aux représentations des Cow-boys et des Indiens, ou encore des Cow-girls et des Indiennes. Mais, comme le précise Lori Blondeau (2004, p. 23) : « *The signifiers of Indian-ness (such as colored feather, beaded headbands and faux buckskin dress and moccasins) are not true representations of Indians* ». Comment quelque chose qui n'est pas amérindien peut-il représenter l'amérindianité ? Ce paradoxe se présentait dans les objets de la performance. On y trouvait différents chapeaux de cow-boy (en cuir, en feutre, en toile) de diverses couleurs (noir, brun, rouge, blanc), ainsi qu'une sélection de coiffes de plumes : une longue coiffe sioux traditionnelle, une coiffe en plumes d'aigle avec le bout rouge, une autre plutôt kitsch avec de fausses plumes colorées, une coiffe en crin de porc-épic et enfin quelques bandeaux, plus féminins, munis d'une seule plume. Parmi les autres types de chapeaux, on comptait un képi de gendarme, un casque de policier, un chapeau de poil (à la Daniel Boone), un casque de bison, un sombrero, quelques bandanas et passes pour les cheveux, dont certaines perlées, de même que diverses perruques (brune frisée, platine, rouge).

Visant à permettre « *that shift between the parodic, the burlesque, and the erotic* » que souligne Dan Ring à propos de la démarche de Blondeau (Budney, 2009. p. 6), cet abondant lot comportait un choix de chemises westerns de diverses couleurs, la plupart carreautes, et quelques débardeurs en peau de daim perlés. Il y avait un costume sioux, avec le pantalon et la veste de cuir qui vont avec la longue coiffe traditionnelle, quelques robes de style saloon, un habit de prêtre blanc et bleu, une cape de velours, un poncho et une chemise de gendarme. Il y avait également différents kimonos et un parapluie ornés de fleurs, rompant avec l'imaginaire du Far West pour évoquer plutôt l'Orient, mais avec une même allure kitsch. À cela s'ajoutent un ensemble d'accessoires variés : des pistolets-jouets, plusieurs foulards de cow-boy, une étoile de shérif, une bandoulière en cuir pour loger des balles de fusil, un calumet de paix, un petit tomahawk, un éventail de danse fait avec des plumes et un petit

drapeau de la Grande-Bretagne. Sans oublier la bouteille d'alcool (Jack Daniel's ou Tequila Gold) et le crâne de buffle, qui font partie du décor mais dont certains co-performeurs se sont servis dans la construction de leur pose pour la photo.

Face à cet inventaire, essentiellement composé de marchandises, d'objets de consommation, les participants avaient l'embarras du choix. On peut regrouper leurs stratégies spontanées de déguisement en trois catégories : ceux qui ont incarné un personnage stéréotypé en le reconstruisant plutôt fidèlement, choisissant des vêtements et accessoires assortis ; ceux qui ont détourné les codes ou mélangé les citations, faisant un mésusage volontaire des déguisements ou créant des costumes hybrides ; et enfin ceux qui ont choisi, pour ainsi dire, de rester eux-mêmes et de ne pas porter de costume. Certains ont ainsi pris l'apparence stéréotypée du Grand Chef sioux (avec les vêtements de cuir, la coiffe de plumes et le calumet ou le tomahawk), du cow-boy (chemise, chapeau, foulard sur la bouche et pistolet à la main), d'un prêtre, d'un soldat britannique ou encore d'une femme japonaise. Mais à y regarder de plus près, on s'aperçoit que certains détails détonnent dans la recomposition de ces stéréotypes, les déplacent légèrement, mais efficacement. Ces images, après tout, sont tellement conventionnelles que la moindre imperfection saute aux yeux. Induits de manière volontaire ou non, ces « défauts » défont l'image stéréotypée en y insufflant quelques aspérités. Cet homme, à Montréal, déguisé en shérif (avec le chapeau, l'étoile à la poitrine et une bandoulière de cuir) porte un kimono de soie. L'authenticité du rôle stéréotypé se voit ici déplacée et compliquée, par la féminisation et l'*asiatisation* de la virilité « occidentale » du personnage du shérif.

Il en va de même pour cet autre jeune homme, également à Montréal, qui s'est déguisé en prêtre, mais qui a placé pour la pose le petit drapeau de la Grande-Bretagne dans une bouteille de bière vide. Les performeurs se sont agenouillés de chaque côté de lui en plaçant leurs mains en prière, renforçant ainsi le rôle stéréotypé du prêtre. Mais la présence, au centre de l'image, de ce curieux objet crée une énigme, que le regard particulièrement neutre et impassible du participant ne permet pas de déchiffrer. Belle Sauvage et Buffalo Boy se prosternent-ils devant le prêtre et à travers lui la religion chrétienne et la figure de Dieu, devant le drapeau et à travers lui la monarchie britannique et ses représentants en Amérique, ou devant la bouteille de bière et à travers elle l'état euphorique que procure l'alcool ? Ce personnage à

la fois stéréotypé et hybride suggère-t-il que les missionnaires et/ou les Britanniques ont vendu ou offert de l'alcool aux Premières Nations, causant ainsi du tort à leurs populations ? La relation entre son allure autoritaire et celle, enfantine, voire angélique, des performeurs suggère-t-elle une forme d'abus sexuel ? L'image évoque-t-elle la dépossession territoriale ? La dépossession spirituelle ? Face à la mise en scène de cette photographie, nous nous trouvons au cœur de ce « véritable casse-tête de valeurs » évoqué par Stimson. Le jeu, visiblement, « renvoie à autre chose », pour reprendre l'expression d'Eugen Fink. Mais à quoi renvoie-t-il exactement ? Les symboles, à l'instar des stéréotypes, s'amalgament, créant des confusions, des contradictions.

La composition des personnages de Belle Sauvage et Buffalo Boy met en évidence et déplace les clichés. Comme l'écrit Dan Ring à propos de Blondeau (Budney, 2009, p. 6) : « *She takes an ironic view of these cultural stereotypes, resisting, displacing, and negating them through satire and role reversal.* » Rice et Taunton (2009, p. 21) remarquent pour leur part au sujet de Buffalo Boy : « *he simultaneously exposes and voluntarily embraces stereotypical representations in order to reclaim and revision Indigenous identities* ». En s'appropriant les clichés, les artistes luttent avec les représentations conventionnelles, les exposent pour les faire voler en éclats. Certaines poses lors de leur performance sont pour ainsi dire plus « classiques », évoquant les portraits noir et blanc de studio ou encore les photographies très solennelles d'Edward Curtis. Les regards y sont impassibles, à l'image des stéréotypes du Grand Chef et du Cow-boy, qui se caractérisent notamment par une expression du visage particulière neutre, stoïque. Mais l'apparence des performeurs oriente la lecture des images. Devant les déguisements des participants, on se pose ainsi des questions qui touchent aussi à la représentation de l'identité, de la culture, du pouvoir et de la sexualité. Les costumes portés et les poses adoptées par les performeurs et les co-performeurs construisent un récit qui, étant donné les enjeux soulevés par la performance, prend lui aussi une teinte parodique, burlesque et érotique, comme le soulignait Dan Ring à propos du travail de Blondeau.

Le rôle de la photographie

Sur une image de la performance faisant partie de l'exposition *Face the Nation* (Crowston, 2008, p. 11)¹⁹¹, Buffalo Boy pose délicatement sa main sur le bras d'un jeune homme déguisé en soldat britannique, alors que Belle Sauvage pointe un pistolet près de son visage. Chaque performeur a placé une main sur l'épaule du participant qui porte un foulard autour du cou. Chaque élément des costumes, de même que chaque contact entre les corps, met en place une trame narrative ambiguë. L'histoire figée dans l'image est nécessairement critique et ludique, ironique et postcoloniale. Mais, à travers les non-dits de l'image, différentes possibilités de relation et de renversement des rôles entre les protagonistes se dessinent. Des récits complexes, insoupçonnés au moment de la *performance-party*, apparaissent. La cow-girl tient-elle en otage le soldat britannique ? Y a-t-il une forme d'homosexualité entre ce représentant de la Couronne britannique qui a un foulard noué autour du cou et cette Princesse indienne travestie incarnée par Stimson ? Belle Sauvage exprime-t-elle une certaine jalousie à l'égard du soldat, qui aurait eu une aventure avec son complice Buffalo Boy ? Les deux personnages de performance partagent-ils plutôt un même jeune homme soumis au sein d'un étrange triangle amoureux ? L'image ne répond pas à ces questions, mais elle les soulève, laissant au regardeur la possibilité d'interpréter la construction de la pose et les fantasmes qu'elle implique.

La photographie est un jeu de désir, comme l'illustre le récit d'Hervé Guibert qui donne son titre à *L'image fantôme*. Guibert y raconte une séance de photo avec sa mère, précisant qu'elle « était une de ces femmes qui se vantent d'une ressemblance avec une actrice [...] et qui vont chez leur coiffeur avec une photo de cette actrice choisie sur un magazine afin que le coiffeur, en prenant modèle sur la photo, reproduise sur elle la coiffure de l'actrice (1981, p. 12) ». L'écrivain relate ensuite qu'il a défait l'apparence que sa mère voulait avoir, en la coiffant autrement et en choisissant ses vêtements avant de la prendre en photo, lui donnant ainsi l'image qu'il souhaitait en tant que photographe. Pour Guibert, le désir oriente le regard et l'acte photographiques. Dans un autre texte de *L'image fantôme* (*ibid.*, p. 89), il demande :

¹⁹¹ On peut aussi la voir sur le site de la revue *Canadian Art* : <http://www.canadianart.ca/online/see-it/2008/08/21/face-the-nation/> [juin 2011].

« Comment voulez-vous parler de photographie sans parler de désir ? » Serge Tisseron évoque à cet égard « le processus de symbolisation sensori-affectivo-moteur mis en jeu dans le moment de la prise de vue (1999, p. 29) ». Pour illustrer l'interprétation de ce processus constitutif de l'image photographique, Guibert commente ainsi des clichés que son père avait faits quelques années auparavant (1981, p. 43) :

Je suis tenté, par exemple, de tirer cette histoire vers la pédérastie, que je déniche dans des photos mystérieuses d'enfants blonds – ce sont sans doute les frères de ma mère –, avec des cannes à pêches, à moitiés nus au bord d'une rivière, ou des mêmes garçons montrés sur un cheval [...].

Traversée de désir, la photographie, par le peu de narrativité qu'elle implique et par sa fixité, permet de réinventer le récit représenté. Le moment capturé par la photo demande à celui qui la contemple de recréer son contexte, d'imaginer l'avant et l'après de l'image.

Dans la performance de Blondeau et Stimson, les photographies construisent autant de fables dans lesquelles on ne peut qu'imaginer les relations entre les personnes qui posent. « Les images sont parfois amusantes, parfois sérieuses. Cependant, au moment où on les prend, on risque de ne pas les reconnaître comme troublantes et chargées d'ambiguïtés. Après la performance, les répercussions de ces prises de vue commencent à se révéler », décrit Adrian Stimson en entrevue (Rind, 2010, p. 66). En effet, lors de la performance, une ambiance de fête règne : nous sommes entre amis, entre co-performeurs, nous jouons à nous déguiser et à nous prendre en photo. Les costumes et les poses s'élaborent dans la spontanéité et la convivialité. Mais devant les images produites lors de l'action, un trouble se révèle peu à peu. Ce que les performeurs questionnent à propos de l'identité culturelle et sexuelle s'adresse maintenant aux photographies et aux participants. Le fait de poser aux côtés d'un homme maquillé portant des bas-filets et d'une femme vêtue de manière masculine avec des pistolets-jouets à la ceinture confère aux figurants des photographies une indétermination quant à leur orientation sexuelle, en plus de donner aux images une charge à la fois critique et érotique. L'aspect *butch* du personnage de Lori Blondeau, et à plus forte raison le caractère *queer* du personnage d'Adrian Stimson, déteignent pour ainsi dire sur ceux et celles qui performant avec eux.

Comme l'écrivent Ryan Rice et Carla Taunton (2009, p. 21) : « *Buffalo Boy's "queerness" is a manœuvre to reclaim, reframe and liberate within the colonized spaces of reserves and broader society.* » La liberté à l'œuvre dans le jeu, soulignée par Eugen Fink, vise ici à libérer la représentation et l'expression de l'identité. Dans le cadre de *Putting the Wild back into the West*, jouer aux Cow-boys et aux Indiens prend une autre coloration. Car nous jouons également à l'Homme et à la Femme, à l'Autre et à Soi, à ce que nous sommes, ce que nous ne sommes pas, ce que nous voudrions être, à travers des stéréotypes à la fois clairs et flous, identifiables et brouillés. Comme le rappelle Uwe Bernhardt dans *Le regard imparfait : Réalité et distance en photographie* (2001, p. 22) : « Toute identification repose déjà sur une reconnaissance : ce n'est pas l'image toute seule qui peut donner une reconnaissance. » Blondeau et Stimson convoquent la *reconnaissabilité* des conventions pour nous faire prendre conscience de ce qu'on pourrait appeler *l'arbitraire du stéréotype*. Ils nous conduisent à réfléchir à ce qui sous-tend la reconnaissance des représentations conventionnelles pour ensuite les déplacer, réalisant ce que décrit Homi Bhabha (2007, p. 256) :

Il ne suffit pas de prendre conscience des systèmes sémiotiques qui produisent les signes de la culture et de leur dissémination. De façon bien plus significative, nous sommes confrontés au défi de lire, dans le présent d'une performance culturelle spécifique, les traces de tous ces discours disciplinaires et institutions de savoirs qui constituent la condition et les contextes de la culture.

La performance et les images de la performance de Blondeau et Stimson permettent ce type de lecture. Les performeurs nous invitent à jouer avec les stéréotypes liés au genre et avec les signes disséminés des cultures amérindiennes, tout en nous rappelant qu'être amérindien n'a rien d'un jeu, que les identités ne se résument pas à leurs costumes.

Dans *Putting the Wild back into the West*, nous jouons aussi à un autre jeu : celui de la photographie. Les performeurs et les participants « s'arrangent », construisent et prennent la pose, puis attendent la matérialisation de cette mise en scène. La performance nous invite à « penser la photographie comme pratique et pas seulement comme image », pour reprendre les mots de Serge Tisseron (1999, p. 157). Chargée de sous-entendus, chaque image devient ainsi une fiction de l'identité culturelle et sexuelle, autant sur le plan narratif que symbolique. Dans les photographies de la performance, il y aurait, à l'instar de la théorie freudienne du

rêve, un contenu *latent* et un contenu *manifeste*. Les déguisements et les poses des performeurs et des participants (contenu manifeste) suggèrent et dévoilent des fantasmes et des désirs (contenu latent). La construction des costumes et des postures véhicule ces affects tout en les dissimulant, installant une tension entre le caractère « arrangé » des photos (comme la sœur de Blondeau ou la mère de Guibert) et leur aspect pour ainsi dire « dérangé ».

Être soi ou se déguiser

Ces images mettent en scène un tiraillement entre objectivation et subjectivité, qui est, pour Uwe Bernhardt, inhérent au portrait photographique. Il écrit (2001, p. 69) : « Peut-être que tout portrait tend – de par son caractère d’image publique – à présenter une vue “chosifiée” d’un sujet donné. En même temps, cette “chosification” ne pourra que trahir son sujet. » Pour illustrer cette tension, Bernhardt donne l’exemple des portraits du Président de la République. Dans ces images, c’est toujours ce statut social qui apparaît en premier. Comment reconnaître l’individu derrière son rôle ? Même si le portrait d’une personne ne peut se résoudre uniquement à la représentation de son statut, en quelque sorte « trahi » par sa subjectivité, de telles photographies objectivent néanmoins leurs sujets. Cela est particulièrement vrai pour les représentations conventionnelles des cultures amérindiennes. Dans l’ouvrage collectif *Images that Injure: Pictorial Stereotypes in the Media*, Lucy A. Ganje (1996, p. 44) souligne l’anonymat des images convenues des Premières Nations :

Many people, with help from the mass media, do not see Native Americans as persons. [...] When a Native person is in “traditional” dress, the mass media seem to feel no obligation to identify that person. This lack of identifying information perpetuates the idea that it isn’t a person at all, but only an “Indian”¹⁹².

Ces représentations ont pour but d’illustrer un rôle social ou un stéréotype : le Chef Indien, l’Indien qui danse, l’Indienne qui cueille des fruits. Ces images, dont on peut se servir pour vendre des voitures, des voyages ou des pommes, évacuent toute forme d’individualité.

¹⁹² Traduction libre : « Plusieurs personnes, avec l’aide des médias de masse, ne voient pas les Amérindiens comme des personnes. [...] Quand une personne amérindienne porte son costume “traditionnel”, les médias de masse ne semblent sentir aucune obligation de l’identifier. Cette absence d’identification dans l’information perpétue l’idée selon laquelle il ne s’agit pas vraiment d’une personne, mais seulement d’un “Indien”. »

La performance de Blondeau et Stimson vise à renverser cette situation. Jouer un rôle tout en étant soi-même constitue le défi de cette œuvre participative. Les photographies qui ont été produites dans le cadre de cette action rendent visible la résistance qui s'installe, au niveau de l'image, entre la personnalité d'un individu et ce qu'il représente. Uwe Bernhardt note encore à ce propos (2001, p. 76) :

Le portrait devrait donc se décrire comme une tension entre le rôle social et l'intimité [...]. Le portrait de l'individu ne peut peut-être exister que dans ce paradoxe : se présenter, c'est d'emblée poser, assumer un rôle social ; mais être véridique, rester individu au-delà de cette présentation, ne peut se produire qu'en introduisant un effet de distance (Brecht) par rapport à ce rôle social : se dire, et en même temps rester à l'écart de soi, se dire et se dé-dire.

Devant les images de *Putting the Wild back into the West*, on retrouve ce paradoxe du sujet qui pose à la fois en tant que rôle et en tant qu'individu. La performance de Blondeau et Stimson souligne cette tension qui tend à opposer l'amérindianité et l'individualité. Tout en incarnant différents rôles, les photographies installent cette distance brechtienne, évoquée par Bernhardt. Les protagonistes des images s'approprient un rôle tout en se détachant de lui, illustrant ainsi sa nature stéréotypée et le fissurant par leur propre subjectivité.

Les sujets des photographies font pour ainsi dire craquer les clichés. On se demande quel est leur statut. Puisque les rôles sont déconstruits, construits autrement, renversés ou mélangés, ce n'est jamais simplement un prêtre, un cow-boy, un shérif, un homosexuel ou une princesse indienne que montrent les photographies. Elles mettent en scène des rôles mais le font en illustrant leur caractère construit, stéréotypé et irréel, de même qu'en évoquant ce qu'il y a derrière ces rôles : des personnes, avec leurs corps, leurs personnalités propres, ainsi que leur capacité à jouer. On sabote les stéréotypes, comme le font, à Montréal, ces deux jeunes hommes déguisés en cow-boys. Vêtus d'un chapeau et d'un débardeur de cuir sous lequel ils étaient torse nu, ils ont retourné leurs pistolets-jouets contre eux, comme s'ils allaient se tirer une balle dans la tête. Cette image montre que la performance permet de se servir des clichés comme d'une arme et de les retourner contre eux-mêmes.

À l'opposé, certains participants ont choisi de ne pas se déguiser. Ces personnes posent en restant « eux-mêmes », comme le faisaient ceux et celles qui ont été pris en photo avec James Luna dans *Take a Picture with a Real Indian* ou avec Coco Fusco et Guillermo Gómez-Peña dans leur performance conjointe. Dans l'œuvre de Blondeau et Stimson, la nature plus fortement participative de la performance engendre des images plus complexes. Il ne s'agit pas tant de montrer la distance entre, d'un côté, une figure stéréotypée et anonyme de l'amérindianité et, de l'autre, de « vraies » personnes, mais d'illustrer la tension entre le déguisement et la subjectivité, ainsi que la façon par laquelle le portrait photographique permet à la fois, comme le soulignait Uwe Bernhardt, de « se dire et se dé-dire », d'être soi et de « rester à l'écart de soi ». Une des photographies de la performance à Montréal incarne bien ce tiraillement. Elle montre une femme et un homme qui posent, debout derrière les performeurs, sans déguisement, sans position ni expression particulière. N'ayant pas pris la peine d'enlever leurs sacs à dos, et l'homme portant toujours son casque de bicyclette sur sa tête, ils ont l'air de deux personnes qui passaient tout simplement par là.

Les enjeux soulevés par la performance compliquent toutefois la lecture de l'image. On y cherche une intentionnalité, un désir. Ne pas se déguiser, vouloir être soi-même devient ici une autre forme de posture, de rôle. On joue à soi comme on jouerait à être quelqu'un d'autre. Avoir l'air « naturel » donne en quelque sorte l'impression d'avoir l'air un peu « touriste ». Cette image illustre que le portrait photographique transforme les individus en représentations, leur donne nécessairement un rôle. Indépendamment de la volonté des personnes photographiées, l'image leur confère un statut qui se superpose à leur individualité. Dans la photographie, nous jouons tous un rôle. Un sujet n'y est jamais simplement lui-même, mais une personne qui illustre une identité culturelle, une orientation sexuelle, ou encore une figure, que ce soit celle de l'Indien, du cow-boy ou celle du « passant ».

Inscrivant de manière explicite leur corps propre et leur individualité, quelques participants, au lieu de se déguiser, se sont dévêtus. Ce fut le cas à Vancouver, ainsi que le relate Lori Weidenhammer (2007, p. 91) : « *A local Ojibwayan performance artist takes off her clothes. In the photo [...], she is a smiling, naked blur, holding a bottle of whiskey.* » Ce fut aussi le cas à Montréal, lors de la toute dernière prise effectuée par Blondeau et Stimson, sur

laquelle posent deux femmes âgées d'environ cinquante ans, l'une en soutien-gorge rouge et l'autre seins nus. Alors que le désir s'exprime toujours de manière voilée ou déguisée, ces participantes ont choisi de jouer autrement, de se dévoiler littéralement, poussant plus loin l'érotisme et l'annihilant en quelque sorte par la matérialité de leur propre corps, qui ne pose pas de manière suggestive mais pour ainsi dire « naturelle ». Plutôt que d'offrir l'incarnation d'un fantasme à la caméra, ces femmes se sont montrées sans l'artifice du déguisement.

Suivant le propos de Bernhardt cité plus tôt, la visibilité de la subjectivité augmente avec la distance que le sujet prend par rapport à ce qu'il représente. Dans la performance de Blondeau et Stimson, le jeu marque cette distance à même les images photographiques. Il permet également de négocier l'écart entre « être soi » et « être déguisé », comme l'illustrent de manière nette les quelques cas de participants dénudés. Dans la démarche des performeurs, cet écart s'articule principalement entre la subjectivité et l'amérindianité. Comment se *dire* et se *dé-dire* en tant que sujets amérindiens ? Belle Sauvage et Buffalo Boy nous invitent à mener cette réflexion et cette négociation avec eux par la performance et par le jeu. Comme l'écrit Carla Taunton (2006, p. 135) dans sa thèse consacrée à Lori Blondeau : « *She, along with her audience, negotiates a space for post-colonial re-writing.* » Cet enjeu se trouve au cœur de *Putting the Wild back into the West*, ainsi que le remarque également Adrian Stimson en entrevue (Rind, 2010, p. 65) : « Être en mesure d'intervenir dans une situation politique, en contrôler l'image est non seulement amusant, mais c'est aussi essentiel à l'idée qu'on peut "réorienter" l'histoire, ouvrir un dialogue avec l'histoire, raconter à nouveau à partir d'une autre perspective... »

Réécrire l'histoire et *réimager* l'amérindianité constitue une problématique soulevée avec acuité et avec humour par la performance de Blondeau et Stimson. Les performeurs ouvrent un dialogue avec leur public, l'invitent à jouer, à « raconter à nouveau », à adopter « une autre perspective » et à disconvenir des clichés. Par sa dimension ludique et participative, la performance permet de prendre conscience des stéréotypes de manière expérientielle. Les participants et co-performeurs de *Putting the Wild back into the West* peuvent pour ainsi dire se glisser dans la peau des clichés. À travers la performance et les photographies qui y ont été produites, ils ont la possibilité de dévoiler et de réfléchir à leurs fantasmes liés à

l'identité, mais aussi de contribuer à détourner les représentations conventionnelles des Premières Nations, comme un pistolet-jouet que l'on retournerait contre soi en le posant sur sa tempe.

CHAPITRE 5
DÉTOURNEMENT, AUTHENTICITÉ ET SUBJECTIVITÉ
DANS LES PRATIQUES PERFORMATIVES
EN ARTS VISUELS ET EN POÉSIE¹⁹³

La question de la tension entre la subjectivité d'un individu et son « rôle » en tant qu'Amérindien s'articule de manière vive dans les trois œuvres de performance qui ont été analysées de façon détaillée jusqu'ici : *The Artifact Piece* (1987) de James Luna, *Two Undiscovered Amerindians* (1992-1994) de Coco Fusco et Guillermo Gómez-Peña, ainsi que *Putting the Wild back into the West* (2004-2010) de Lori Blondeau et Adrian Stimson. Elle se pose également dans les performances et les œuvres abordées plus brièvement : *Take a Picture with a Real Indian* (1991) et *Petroglyphs in Motion* (2000) de James Luna, *Artifact Piece, Revisited* (2008) d'Erica Lord et *The Shame Man Meets El Mexican't and the Cybervato* (1995) de James Luna, Guillermo Gómez-Peña et Roberto Sifuentes, ainsi que *Cosmosquaw* (1996) et *The Lonely Surfer Squaw* (1997) de Lori Blondeau. Le tiraillement entre la singularité d'un sujet et l'anonymat de son statut social était enfin central dans les autres œuvres et performances qui ont été convoquées à travers ces études, dont *I Like America and America Likes Me* (1974) de Joseph Beuys, *El hombre urbano* (1983) d'Albert Vidal et *Stealing Beauty* (2007) de Guy Ben-Ner.

Cette problématique caractérise les démarches de Terrance Houle, Kent Monkman, KC Adams, Edgar Heap of Birds, Marvin Francis, Yves Boisvert, Josée Yvon et Jimmie Durham, dont le travail sera analysé à travers une sélection d'œuvres¹⁹⁴. Ces pratiques artistiques et

¹⁹³ En quelques endroits, ce chapitre reprend, tout en les remaniant, des éléments de mes articles « L'identité amérindienne et le problème de l'authenticité » (Lamy, 2011, p. 221-236), « Terrance Houle : l'Indien qui joue à l'Indien qui joue à l'Indien », (Lamy, 2010, p. 68-69), « Foutre un joyeux bordel : l'artiste/écrivain amérindien Jimmie Durham », (Lamy, 2009, p. 23-34) et « L'amérindiantié violente de Josée Yvon », (Lamy, 2008, p. 117-127).

¹⁹⁴ Pour ce dernier chapitre, elles seront étudiées de manière moins détaillée, afin de permettre d'aborder davantage de pratiques performatives et, ainsi, de dresser un plus vaste éventail des tactiques de détournement quant à la représentation conventionnelle des Premières Nations.

littéraires poursuivent une réflexion sur le rapport entre amérindianité et authenticité. Le sujet s'y débat avec ce qui l'objective, tentant d'insuffler un peu de subjectivité aux stéréotypes. Comme le faisait James Luna dans *Take a Picture with a Real Indian*, ces œuvres se demandent (et nous demandent) ce que peut bien être un « vrai » amérindien. Elles mettent en jeu le caractère anonyme des figures associées aux Premières Nations, souligné par Lucy A. Ganje (1996, p. 44 ; infra, p. 222), de même que « les représentations aseptisées du corps dans le monde contemporain des images et de la marchandise », évoquées par David Le Breton (2003 p. 100 ; infra, p. 82). Alors que les clichés des cultures amérindiennes les relèguent dans un passé lointain et fantasmatique, ces pratiques trouvent des façons de représenter les Premières Nations de manière actuelle. Elles témoignent de cette négation de la subjectivité (qui s'articule de manière particulièrement violente chez Josée Yvon), rejoignant le constat sur le sentiment d'inauthenticité des Amérindiens décrit par Jimmie Durham dans *Columbus Day* (1983, p. 84) : « *One of the most terrible aspects of our situation today is that none of us feel that we are authentic. We do not think that we are real Indians.* » Ces pratiques tentent de déjouer cette impasse, d'inventer des façons nouvelles et performatives d'être « réellement » ou autrement amérindien.

L'amérindianité enfantine et banale de Terrance Houle

Le travail multidisciplinaire de Terrance Houle¹⁹⁵ utilise de manière critique et humoristique certains clichés associés aux Premières Nations, particulièrement dans ses séries de photo-performances, où il se met en scène en se réappropriant et en déplaçant ces représentations conventionnelles. Dans la série de trois photographies intitulée *Remember in Grade...* et réalisée en 2003 en collaboration avec la photographe Jarusha Brown, il pose dans le jardin

¹⁹⁵ Terrance Houle est un artiste d'origine kainai (blackfoot) et nahkawiniwak (saulteux) né en 1975. Il a complété un baccalauréat à l'Alberta College of Art and Design. À la blague, il inscrit dans son curriculum vitae qu'il poursuit une maîtrise à The School of Hard Knocks and Kick Ass. Il est à la fois un artiste visuel, un vidéaste et un artiste de performance, ayant présenté depuis 2002 son travail au Canada, aux États-Unis et en Europe. Parmi ses courts-métrages, mentionnons *The Wagon Burner* (2004, récipiendaire du meilleur film expérimental du Festival ImageNative à Toronto) et *The Metrosexual Indian* (2005), qu'il est possible de voir sur le site isuma.tv. Sa performance *Portage*, dans laquelle il transporte un canot à travers la ville en compagnie de Trevor Freeman, a été présentée depuis 2007 à Vancouver, Toronto et Ottawa.

d'une cour arrière, vêtu d'un costume d'Indien pour enfant¹⁹⁶. Le petit débardeur en papier brun est visiblement trop petit pour l'artiste, qui affiche une moue légèrement dépitée. L'expression de son visage rappelle celle d'un enfant que l'on obligerait à poser pour le photographe contre sa volonté. Une première photographie montre Terrance Houle, vêtu d'un habit traditionnel, par-dessus lequel il a enfilé le débardeur. Sur une deuxième image, l'artiste est seulement vêtu d'un caleçon long, du même petit débardeur et d'un bandeau assorti. Entre l'accessoire d'Indien et le caleçon, le ventre de l'artiste déborde, comme une métaphore de la petitesse du stéréotype, qui soulignerait le fait qu'une culture déborde toujours du costume trop petit de ses clichés. Sur la dernière image, il porte des vêtements de jeune adulte urbain et une paire d'écouteurs à son cou, qui contrastent avec son habit d'Indien de dessins animés.

Les trois photographies de l'artiste rappellent les trois images utilisées par James Luna pour *Take a Picture with a Real Indian*, qui montrait également trois incarnations de l'amérindianité : l'Indien traditionnel (le Grand Chef ou l'Indien dansant dans une cérémonie), l'Indien peu vêtu (la figure du Sauvage, qui vit en harmonie avec la nature, en dehors de la civilisation) et l'Indien moderne (l'Amérindien occidentalisé et pour ainsi dire *désamérindianisé*¹⁹⁷). Ici, Terrance Houle juxtapose à ces trois incarnations de lui-même et de la figure de l'Indien, aussi « authentiques » les unes que les autres, une représentation évoquant l'amérindianité qui tient du bricolage pour enfant. Houle a d'ailleurs créé cette œuvre en réponse à une expérience vécue : l'exclusion d'un atelier en classe de première année visant à fabriquer des costumes d'Indiens pour la Thanksgiving (l'anecdote est racontée au précédent chapitre ; infra, p. 184). S'il n'a pas pu réaliser cette activité lorsqu'il était enfant, parce qu'il avait osé mentionner l'inexactitude du bricolage à son enseignante, l'artiste fabrique et porte ici ce déguisement de papier pour l'objectif de l'appareil photographique. Le ludisme performatif de cette série revêt les costumes stéréotypés de l'amérindianité pour la *décostumer*, montrant avec humour, mais non sans une charge critique, l'écart entre le cliché réducteur et

¹⁹⁶ On peut voir cette œuvre en ligne : www.thenewgallery.org/collective-access/index.php?g=detail&object_id=37 [août 2011].

¹⁹⁷ L'opposition stéréotypée entre le monde occidental et l'univers des Premières Nations, notamment soulignée par Robert Berkhofer (1979, p. 29), a été commentée au premier chapitre (infra, p. 27).

la réalité, que ce soit la réalité de la tradition, la réalité de la banalité contemporaine ou la réalité du corps propre de l'artiste. Comme l'écrit Murray White (2010, en ligne) : « *Houle embraces stereotype to provide a fuller picture of a culture still groping for its place in a world that set out first to destroy it, then exploit it for so much tourist-industry junk.* »

Dans le travail de l'artiste, les images réductrices de l'amérindianité permettent paradoxalement d'élargir la perception qu'on peut en avoir. « *Stereotypes defy stereotypes in Houle's work* », souligne Maria Colòn (2006, en ligne) dans la revue internet consacrée aux arts et au cinéma amérindiens *The Naica*. Dans le catalogue d'exposition *The World Upside Down / Le monde à l'envers*, Richard William Hill écrit pour sa part (2008, p. 148) :

Une large part de l'art de Terrance Houle est fondée sur le déclenchement des forces comiques de l'inversion à l'endroit des stéréotypes de l'« Indien ». La photographie de Houle intitulée *End Trail / Not Trail End* présentée dans les autobus de Banff du 15 décembre 2006 au 15 février 2007, est une parodie malicieuse de la célèbre sculpture de James Earl Fraser datant de 1915, *The End of the Trail* [...].

Dans cette œuvre (qui porte plus couramment le titre *End Trails / Trails End*) également réalisée en collaboration avec Jarusha Brown, Terrance Houle pose, seulement vêtu d'un pagne, sur un cheval à bascule, dans un parc couvert de neige¹⁹⁸. Utilisant le même clivage entre le corps réel de l'artiste et une représentation stéréotypée et infantilissante des Premières Nations, la photographie souligne le caractère ridicule du mythe de l'Indien et la ridiculise à son tour. Le dos arqué de l'artiste, à l'image de la composition de la sculpture de Fraser – « l'image la plus souvent reproduite d'un Indien aux Etats-Unis », comme le rappelle Hill (*ibid.*) –, laisse voir ici un léger embonpoint, qui renforce la parodie.

« *Houle comes to terms with his unrestrained body that is diametrically opposed to the perfect Indian male body* », souligne Gerald McMaster (2007b, en ligne) dans le catalogue d'exposition *The Double Entendre of Re-Enactment*. Le corps de l'artiste, simplement vêtu d'un pagne rouge et d'une coiffe en crin de porc-épic, met en place un jeu de contrastes. En plus de sa physionomie – celle d'un corps masculin banal, jurant avec le stéréotype de

¹⁹⁸ On peut voir cette photographie en ligne à <http://plugin.org/exhibitions/2009/terrance-houle-givnr> ou encore à www.yorku.ca/yfile/archive/index.asp?Article=15372 [août 2011].

l'homme Indien –, sa presque nudité s'oppose au climat hivernal, alors que sa taille ne convient pas au jouet du parc. On retrouve dans cette image le ludisme performatif présent dans *Remember in Grade...* et dans l'ensemble du travail de l'artiste blackfoot. Dans un court texte paru dans le magazine *Backflash*, Adrian Stimson écrit à ce propos (2007, p. 40) :

Terrance Houle is [...] an Indian for all to see, proud, loud, and absolutely hilarious. [...] He slyly injects form of dark humour into his work that is deeply infectious, and capable of destroying the psyche of the Wild West Indian stereotype which he interrogates. [...] In parodying the stereotypical Indian image, Terrance disembowels the Aboriginal style of the colonial project, by re-signifying meaning, and giving space and a voice to the static nature of the noble savage¹⁹⁹.

La métaphore de l'éventrement (*disembowel*) employée par Stimson (qui a par ailleurs réalisé une performance en collaboration avec Houle²⁰⁰) montre bien l'utilisation performative du stéréotype par Terrance Houle. Le cliché y est incarné et saboté à la fois. Alors qu'il passe d'ordinaire inaperçu, il est ici particulièrement visible. Le cliché souligné devient alors porteur d'un message à déchiffrer, comme le soulignait Charles Grivel (Mathis, 1998, p. 60 ; infra, p. 39). Le stéréotype chez Houle a pour fonction d'être remarqué. La déconstruction des conventions opère sous nos yeux.

En « évenrant » les stéréotypes, Terrance Houle montre que les clichés des cultures amérindiennes ne collent pas, pour ainsi dire, au réel. Lorsque l'on tente de superposer un cliché à la réalité, celui-ci ne convient pas. Cette inadéquation était également présente dans les trois œuvres de performance abordées dans les précédents chapitres, et particulièrement dans le travail de James Luna, qui soulignait l'écart entre les clichés et la réalité. Dans une

¹⁹⁹ Traduction libre (tel qu'indiqué à la première note, les citations en anglais de plus de deux lignes seront traduites en notes de bas de page, afin que le lecteur puisse s'y référer au besoin) : « Terrance est [...] un Indien aux yeux de tous, fier, fort et absolument hilarant. [...] Il injecte sournoisement une forme d'humour noir dans son travail qui est profondément contagieuse et capable de détruire le psychisme du stéréotype de l'Indien du Far West qu'il interroge. [...] En parodiant l'image stéréotypée de l'Indien, Terrance éventre le modèle amérindien colonial, en re-signifiant son sens et en donnant un espace et une voix à la nature statique du Noble Sauvage. »

²⁰⁰ Intitulée *Buckskin Mounting*, cette œuvre (une parodie du film *Brokeback Mountain*) a été présentée à la galerie Grunt à Vancouver en 2006. On peut en voir un extrait vidéo sur le site de la revue *Brunt* : www.bruntmag.com/issue2/houle_stimson.html [août 2011].

œuvre intitulée *The End of the Trail* (1990), James Luna avait d'ailleurs pastiché lui aussi la célèbre sculpture de Fraser qui illustre le mythe du « *vanishing Indian* », posant assis sur un établi (plutôt que sur un cheval) et tenant dans sa main une bouteille d'alcool (plutôt qu'une lance)²⁰¹. Luna déplaçait la figure de « l'Indien qui se meurt », pour en donner une version actuelle, où l'alcoolisme remplace le romantisme. Dans le cas de Houle, le détournement fait intervenir l'imaginaire de l'enfance, du jouet : un costume de papier dans *Remember in Grade...* et un cheval à bascule dans *End Trails / Trails End*, où il tient également, non pas une lance, mais une branche, comme le font bien des enfants en jouant dans un parc.

À la manière du trickster, qui semble parfois échouer volontairement afin de réaliser son dessein, l'artiste représente l'amérindianité stéréotypée en sachant très bien que cela ne fonctionnera pas. Le débardeur et le cheval sont évidemment (et intentionnellement) trop petits. Par ailleurs, il ne s'agit pas d'une veste de cuir patiemment perlée, mais d'un sac de papier brun découpé, sur lequel on a peint avec de la gouache. Et il ne s'agit pas d'un majestueux destrier filant à travers la prairie, mais d'un cheval en plastique, cloué au sol par un ressort d'acier. L'artiste mime l'échec et la désillusion en adoptant une posture d'atermoiement qui, tout en reprenant la figure sculptée par Fraser, contraste fortement avec l'allure fière du guerrier amérindien. Devant les œuvres de Terrance Houle, le spectateur ne peut qu'admettre la distance entre une représentation fantasmée de l'amérindianité et ce qu'elle serait dans son actualité, mais aussi dans sa banalité, sa trivialité.

Dans une récente édition du magazine *Backlash*, Felicia Gay remarque (2010, p. 38) : « *In his practice as an artist, Houle clowns the politics of his social, cultural and personal environment. Clowning or the use of humour, is a trickster strategy.* » Terrance Houle fait en effet le clown avec les stéréotypes. Il jongle avec les clichés, les échappe volontairement afin qu'ils se brisent dans le regard du spectateur. Gay poursuit (*ibid.*, p. 41) : « *A majority of Houle's work touches on the absurd or kitsch. He has a natural ability of weaving complex narratives into seemingly frivolous or silly topics* ». Derrière l'apparence ridicule ou rigolote

²⁰¹ Pour une analyse plus détaillée des relations entre la sculpture de Fraser et ses pastiches par des artistes contemporains, voir Wendy L. Butler (2010), « James Earl Fraser's *The End of the Trail*: Affect and the Persistence of an Iconic Indian Image ».

de ses œuvres, des enjeux complexes apparaissent comme autant de pistes de réflexion et de disconvenance, dans un jeu de contrastes, de mises à distance et de détournements. « *Houle is a trickster, a storyteller and, above all, a truth teller. His sense of play evokes the Aboriginal tradition of using parody and humour to speak honestly and affectingly* », note pour sa part Whitney Light (2009, p. 162) dans la revue *Canadian Art*. Derrière ses farces et ses bourdes, le trickster véhicule un message, ainsi que le soulignait également Adrian Stimson (infra, p. 197). S'il y a un fond de vérité dans chaque blague, comme le dit l'adage, l'humour sert ici justement à transmettre ce fond de vérité, de manière apparemment triviale, mais avant tout performative. L'humour crée un effet qui pourra potentiellement transformer quelque chose du monde, qui peut être la perception des Premières Nations.

Un Amérindien qui joue à l'Indien

Dans la série d'images-actions *Urban Indian*, réalisée en 2006, toujours en collaboration avec la photographe Jarusha Brown, Terrance Houle incarne un Indien qui joue à être un citoyen occidental « normal ». Les huit photographies mises en scène qui composent *Urban Indian*²⁰² montrent un personnage vêtu d'un habit cérémoniel amérindien qui pose dans des situations associées au train de vie quotidien d'un travailleur de bureau. Sur la première image, le performeur, de bon matin, enfle sa *regalia* de pow-wow (*Urban Indian # 1*). Sur la photographie suivante, l'artiste, sur le pas de la porte, embrasse son épouse qui tient leur jeune enfant dans ses bras avant de partir (*Urban Indian # 2*). Il s'affaire ensuite dans un bureau, téléphone dans une main, prenant des documents qu'on lui tend de l'autre (*Urban Indian # 3*). Sur l'heure du midi, il mange à la cafétéria en lisant le journal (*Urban Indian # 4*). Après le boulot, il s'arrête chez un discaire, toujours vêtu de son costume traditionnel (*Urban Indian # 5*), ainsi qu'à l'épicerie (*Urban Indian # 6*). Enfin, il prend le métro à l'heure de pointe (*Urban Indian # 7*) et retourne chez lui, enlève ses habits pour prendre un bain (*Urban Indian # 8*).

²⁰² Certaines images se trouvent sur le site du National Museum of the American Indian (www.nmai.si.edu/exhibitions/hide/terrance.cfm [août 2011]), ainsi que dans le catalogue d'exposition *Face the nation* (Crowston, 2008, p. 26-29). L'intégralité de la série a été reproduite dans la revue *Inter*, no. 104 (Lamy, 2009, p. 68-69).

À travers cette suite de mises en situation performatives réalisées pour l'objectif de la caméra, Terrance Houle juxtapose deux stéréotypes : celui de l'Indien de pow-wow (traditionnel, cérémoniel) et celui de l'homme ordinaire (travailleur, père de famille). Par ce rapprochement, *Urban Indian* souligne l'écart qui sépare, dans nos représentations imaginaires conventionnelles, les traditions amérindiennes et le monde occidental dit moderne. La série de Houle et Brown est un plaidoyer humoristique et décapant en faveur d'une représentation d'un sujet amérindien qui ne serait pas qu'une figurine vivante ou une caricature sur deux pattes. L'artiste revendique le droit de représenter une amérindianité quotidienne, banale. Ces images nous disent que les Amérindiens ne sont pas toujours en train de danser et de faire des cérémonies ; ils peuvent travailler dans un bureau, faire des courses, prendre le métro et lire le *National Geographic*. Les clichés des Premières Nations ne laissent généralement pas de place à cette banalité quotidienne. Dans le catalogue d'exposition *Face the Nation*, Catherine Crowston écrit à ce propos (2008, p. 7) : « *Houle's photographs forcefully yet ironically remind us that Aboriginal people are an integral part of modern urban life.* »

Houle déplace les stéréotypes vers un autre contexte. Avec ironie, il illustre qu'un Amérindien qui prend le métro n'est pas moins amérindien pour autant. Comme le remarque encore Crowston (*ibid.*, p. 57) : « *Houle uses juxtaposition and absurdity to de-authenticate the authentic Indian and to shed light on the tragic innocence (or ignorance) with which we continue to live out our colonial history*²⁰³. » Pour l'artiste, l'amérindianité peut s'affirmer dans les lieux de la société contemporaine en tant que véritable fierté identitaire. Face à une vision figée des Premières Nations, nécessairement en conflit avec le temps présent, les images performatives de Terrance Houle et Jarusha Brown véhiculent une critique visant à la fois les clichés des cultures amérindiennes et ceux de la société capitaliste, que chaque image caricature de façon impitoyable. Pour Houle, cette démarche participe d'une forme de « *guerilla art* », comme il l'évoque en entrevue (Galas, 2010, en ligne). Dans une autre entrevue, il affirme (Morton, 2008, p. 29-30) :

²⁰³ Traduction libre : « Houle utilise la juxtaposition et l'absurdité pour désauthentifier l'Indien authentique et pour mettre en lumière l'innocence (ou l'ignorance) tragique avec laquelle nous continuons à vivre notre histoire coloniale. »

I think that, in a weird sense, I want to offend both groups of people because I know that Natives need to be criticized as much as non-Natives. [...] I just feel like it's no holds barred in that sort of punk rock sensibility, you just do it and shit's got to be said and nobody else is saying it²⁰⁴.

Rejoignant le propos de Paul Chaat Smith (2009, p. 26-27) commenté au premier chapitre (infra, p. 37), le sujet d'*Urban Indian* montre qu'on peut parfois « jouer à l'Indien », adopter ce « rôle », que l'on soit Amérindien ou non. L'artiste, pour sa part, adopte à la fois cette figure stéréotypée et la posture irrévérencieuse d'un trickster qui ne se censure pas.

Catapulté dans la banalité de la vie courante, l'artiste-trickster vient saboter et transformer ce qui est tellement ordinaire qu'on ne le voit plus. L'intérieur d'un wagon de métro (ici le Light Rail Train de Calgary, communément appelé *c-train*) perd son caractère neutre et banal par la présence de cet Amérindien qui, visiblement, ne « cadre » pas dans ce décor. Cette série photographique en rappelle une autre, réalisée en 1993 par l'artiste amérindien Zig Jackson et intitulée *Indian Man in San Francisco*, dans laquelle il se représente notamment en train d'attendre puis de prendre l'autobus, portant une grande coiffe de plumes sous des vêtements banals²⁰⁵. À l'instar de Jackson, Terrance Houle instaure une présence amérindienne détonante dans l'espace public, qui devient alors le lieu d'une performance, d'une action d'art et de résistance. Parmi les personnes qui se trouvent dans le wagon ou l'autobus, les deux artistes sont paradoxalement ceux qui tiennent le moins du cliché, parce qu'ils dérangent la banalité et que, contrairement aux stéréotypes, ils sont particulièrement visibles.

Ces deux séries photographiques nous conduisent à penser que le cliché ne se trouve pas toujours là où l'on croit. Ne sommes-nous pas tous, d'une manière ou d'une autre, des stéréotypes ambulants, obéissant à des conventions de représentation sans nous en rendre compte et sans en avoir vraiment le choix ? Parallèlement à sa dimension humoristique – et à travers

²⁰⁴ Traduction libre : « Je pense que, étrangement, je veux choquer les deux groupes de personnes, parce que je sais que les Amérindiens doivent être critiqués autant que les non-Amérindiens. [...] Je sens qu'il n'y a pas de tabou dans cette espèce de sensibilité punk rock : tu le fais, tout simplement, il y a des trucs merdiques qu'on doit dire mais personne ne les dit. »

²⁰⁵ Cette série de cinq photographies en noir et blanc est reproduite dans la revue *Aperture*, no. 139, été 1995, p. 34-38. On la retrouve également sur le site internet personnel de Zig Jackson : www.zigjackson.com/sanfran.htm [août 2011].

elle –, le travail de Terrance Houle engage le spectateur vers une réflexion quant aux conventions qu'il entretient dans son rapport à l'imaginaire de l'amérindianité, et éventuellement à lui-même, en tant que sujet occidental. À l'instar de *El hombre urbano* d'Albert Vidal et de *Stealing Beauty* de Guy Ben-Ner, qui ont été mises en relation avec la performance de Fusco et Gómez-Peña au troisième chapitre (infra, p. 139-142), les photographies de Houle nous montrent que le stéréotype tapisse les représentations non seulement de l'altérité (notamment des Premières Nations), mais aussi de nous-mêmes (en tant que sujets occidentaux modernes). L'image, par exemple, d'un homme qui embrasse sa femme avant d'aller travailler alors qu'elle reste à la maison avec leur enfant, relève tout autant du stéréotype que celle de l'Indien de pow-wow.

Le costume porté par le performeur, par son appareil coloré, jure avec la grisaille de la quotidienneté. Comme le remarque Ryan Rice dans le catalogue d'exposition *Face the Nation* (Crowston, 2008, p. 30) : « *His regalia functions semiotically as a cultural framework and visual reminder that exposes the many social boundaries placed on identity [...] in order to breakdown the binaries of fact and fiction, authentic and fake*²⁰⁶. » Dans le texte de démarche artistique qui accompagne sa série photographique, Houle écrit pour sa part (2010, en ligne) : « *My regalia is both a catalyst in the image, breaking up the sea of mundane western garb, and a representation that is part of my everyday, much like my culture, thus challenging the suggestion that I am out of place in a world that only identifies with conformity*²⁰⁷. » *Urban Indian* pose de manière cruciale la question de la représentation de l'identité culturelle amérindienne et de la façon dont elle est en quelque sorte piégée par les clichés et par la somme monumentale d'images provenant de la culture populaire. Doit-on jouer à l'Indien afin d'avoir l'air amérindien ? Peut-on avoir l'air à la fois urbain et amérindien ? Peut-on représenter l'amérindianité de manière non stéréotypée ?

²⁰⁶ Traduction libre : « Sa regalia fonctionne sémiotiquement comme un cadre culturel et un rappel visuel qui expose les nombreuses limites sociales de l'identité [...] pour faire éclater les oppositions binaires entre la réalité et la fiction, l'authentique et le faux. »

²⁰⁷ Traduction libre : « Ma regalia est à la fois un catalyseur dans l'image, brisant la banalité de l'accoutrement occidental, et une représentation qui fait partie de mon quotidien, tout comme ma culture, défiant ainsi l'idée que je ne serais pas à ma place dans un monde où l'identification passe seulement par la conformité. »

Dans le travail de Houle, les représentations conventionnelles de l'amérindianité ne sont pas qu'un répertoire de clichés à détourner dans un combat symbolique contre une vision réductrice des Premières Nations ; elles participent de son histoire personnelle, comme c'était aussi le cas pour Lori Blondeau. Dans le catalogue d'exposition *Honouring Tradition: Reframing Native Art*, Terrance Houle (Carter, 2008, p. 140) évoque ainsi l'image de son père « *in his traditional dance regalia who often stood proudly, wearing feathers, breechcloth, bustle and beaded adornments at powwows* ». Pour l'artiste, la figure de l'Amérindien vêtu de façon traditionnelle et cérémonielle (plumes, pagne, parure de perles) n'est pas qu'un cliché, une construction imaginaire ; elle correspond à l'image de sa propre culture. « *I grew up Powwow Dancing and doing ceremonies. [...] My family were all pow wow dancers or created pow wow regalia and ceremonial objects* », dit-il en entrevue (Galas, 2010, en ligne). La tenue vestimentaire utilisée par Houle dans *Urban Indian* et dans un certain nombre de ses œuvres ne vise donc pas tant à se réappropriier un stéréotype perpétré par ceux qui font de l'amérindianité une marchandise ou par les *indianophiles* qui jouent aux Indiens et s'inventent des cérémonies. Elle s'inscrit plutôt dans une tradition culturelle et familiale, une image personnelle et positive, qu'il perpétue ici dans un contexte qui n'est pas associé à l'amérindianité, pour montrer qu'elle ne se résume pas à un passé lointain ou aux pow-wows.

« *My father made it a priority to show us how to powwow dance, even if we had to practice in our living room* », écrit Houle dans *Honouring Tradition* (Carter, 2008, p. 140), où il ajoute : « *my work today as an artist honours the traditions, voices, histories and ways of my people* ». Le sujet représenté dans *Urban Indian* n'est pas tant un personnage ou alter ego, c'est Terrance Houle lui-même, dans le costume, fabriqué par sa mère, qu'il porte pour exécuter la *Grass Dance* dans des pow-wows. Il ne s'agit pas d'un déguisement comme on peut en louer pour l'Halloween. Terrance Houle montre à travers sa série de photographies que porter une regalia fait partie de sa réalité au même titre que prendre le métro, travailler, acheter de la laitue ou des disques, embrasser son épouse ou prendre son bain. Derrière le jeu – car un Amérindien qui joue à l'Indien (qui joue à l'homme blanc) ne fait pas que jouer –, Terrance Houle, en plus de dénoncer la réduction imaginaire qui affecte les Premières Nations et d'effectuer un travail de disconvenance qui crée une brèche dans la représentation

stéréotypée des cultures amérindiennes, rappelle que l'amérindianité est à la fois formidablement complexe et terriblement banale, aussi « ordinaire » qu'un rideau de douche à motif de canards jaunes.

Kent Monkman, le trickster à la caméra

Le travail de Kent Monkman²⁰⁸ – dont la plus récente œuvre vidéo, *Mary* (2011), a été brièvement commentée en introduction (infra, p. 12) et dont les illustrations pour le récit *A Coyote Columbus Story* de Thomas King ont été abordées au premier chapitre (infra, p. 54-56) – joue avec irrévérence sur l'inversion des rôles et s'inscrit dans une esthétique du kitsch et de l'extravagance. Son personnage de performance Miss Chief Eagle Testickle, une *drag queen* souvent nommée plus succinctement Miss Chief, se retrouve dans la majorité de ses œuvres. Dans la monographie consacrée à son travail et intitulée *Kent Monkman: The Triumph of Mischief*, Shirley Madill la décrit comme une « *glamorous, confident, stiletto-heeled transvestite* » (Liss et Madill, 2008, p. 25), et David McIntosh, comme une « *postindian diva warrior* » (*ibid.*, p. 31). « Elle incarne une critique permanente qui interroge la morale chrétienne sous-tendant l'expansion coloniale, la dimension sexuelle de l'assujettissement religieux et la manipulation médiatique des images relatives aux peuples autochtones », remarque pour sa part Greg A. Hill dans le catalogue d'exposition *Flagrant délit : la performance du spectateur* (Drouin-Brisebois, 2008, p. 155).

Faisant appel, parfois de manière combinée, à la peinture, la vidéo, l'installation et la performance, la démarche de Monkman s'inspire largement des représentations des Premières Nations dans la peinture du XIXe siècle (principalement George Catlin), dans la photographie (Edward S. Curtis en premier lieu) et au cinéma (notamment les films mettant en

²⁰⁸ Kent Monkman est un artiste canadien d'origine crie, né en 1965 en Ontario. Il a fait des études au Sheridan College of Applied Arts et a présenté plusieurs expositions solo un peu partout au Canada. Il a participé à plusieurs expositions collectives importantes d'art amérindien, dont *The American West* (Compton Verney, Angleterre, 2005), *Remix: New Modernities in a Postindian World* (National Museum of the American Indian, New York, 2006), *Shapeshifters, Time Travelers and Storytellers* (Royal Ontario Museum, 2007) et *Face the Nation* (Art Gallery of Alberta, 2008). Ses films, tournés en super-8 pour la plupart, ont reçu différents prix et ont été présentés dans de nombreux festivals à travers le monde. Il a un site web personnel : <http://kentmonkman.com>.

vedette Winnetou), mais fait aussi référence au mouvement *queer* et à la culture populaire contemporaine (Madonna et Cher tout particulièrement²⁰⁹). Dans l'ouvrage collectif *Action and Agency: Advancing the Dialogue on Native Performance Art*, Tina Majkowski écrit à ce propos (Blomberg, 2010, p. 113) :

In Monkman's aesthetic narrative, this uneasy confluence of queer and native had its roots in the impact of colonization and Christianity had on indigenous understandings of gender and sexuality. Prior to contact, native cosmological beliefs such as two-spiritism and shape-shifter mythology indicated a radical delineation from what we might recognize as a certain homophobic ideology that was latter trafficked in under Euro-Christian imperialism²¹⁰.

Truffées de citations et d'allusions, les œuvres de Monkman ne cessent de rejouer le moment de la rencontre entre Européens et Amérindiens, de le réinterpréter en soulignant ou inversant les rapports de force. Elles mettent en scène les déformations induites par la représentation coloniale des Premières Nations, révélant par ailleurs les jeux de séduction et de trahison qui l'accompagnent. Shirley Madill note à ce sujet (Liss et Madill, 2008, p. 28) : « *Exploration of the New World, colonization of Canada, erasure of Native histories, and distorted representations of Aboriginals are his targets. Monkman's alter ego, Miss Chief Eagle Testickle, is inserted into this tangled pictorial history as a powerful agent of change*²¹¹. »

Lorsqu'ils sont présentés dans des lieux dédiés aux arts visuels, les films de Monkman prennent parfois la forme d'une installation, étant projetés sur plusieurs écrans, ou encore à l'intérieur d'un dispositif conçu par l'artiste. Monkman a ainsi créé *Salon indien* à Toronto en

²⁰⁹ « *Claiming to be part Cherokee, Cher parlayed the exploitation of popular Aboriginal stereotypes, partially in empathy and certainly into lucrative financial gain, during her brilliantly orchestrated "Halfbreed" phase of the 1970s* », rappelle David Liss (Liss et Madill, 2008, p. 103-104).

²¹⁰ Traduction libre : « Dans le récit esthétique de Monkman, cette convergence difficile du *queer* et de l'amérindien trouve ses racines dans l'impact que la colonisation et le christianisme ont eu sur la compréhension du genre et de la sexualité chez les Amérindiens. Avant le contact, des croyances cosmologiques amérindiennes telles que le double-esprit ou la mythologie de la métamorphose indiquent une délimitation radicale par rapport à ce que nous pourrions reconnaître comme une certaine idéologie homophobe dont l'impérialisme eurochrétien a fait plus tard le trafic. »

²¹¹ Traduction libre : « L'exploration du Nouveau Monde, la colonisation du Canada, l'effacement de l'histoire amérindienne et les représentations déformées des Premières Nations sont ses cibles. L'alter ego de Monkman, Miss Chief Eagle Testickle, s'insère dans cette histoire picturale embrouillée en tant que puissant agent de changement. »

2006, en référence au nom de l'endroit à Paris où a eu lieu, en 1895, l'une des premières projections publiques des frères Lumière, comme le rappellent Gerald McMaster (2007b, en ligne) et Greg A. Hill (Drouin-Brisebois, 2008, p. 156). Dans cette installation composée d'un grand tipi de velours écarlate, son court-métrage *Group of Seven Inches* (une référence cette fois aux peintres canadiens du Groupe des Sept) était projeté. Pour une des présentations de son film *Shooting Geronimo* (2007)²¹², Monkman a imaginé l'installation intitulée *Boudoir de Berdashe*, que David McIntosh décrit ainsi (Liss et Madill, 2008, p. 43) :

This is Miss Chief's parlour, or, perhaps more accurately, her lair, chock full of her possessions, including a lounging divan strewn with a traditional Hudson's Bay blanket, a pair of beaded platform shoes kicked off carelessly onto a bearskin rug, and a matched set of Louis Vuitton-inspired birch-bark luggage. Hung over Miss Chief's divan is her absurdly anachronistic television, two large flat-screen panels arranged side by side like a nineteenth-century stereoscope²¹³.

Pour présenter le film qui la met en vedette et faire littéralement entrer le spectateur dans son univers, Monkman a mis en espace ce qui pourrait être l'environnement hybride et kitsch de Miss Chief, réinventant un espace de projection immersif.

Shooting Geronimo est un film en noir et blanc d'une durée de 11 minutes, tourné en super-8 puis transféré en format numérique, qui emprunte l'esthétique du cinéma muet, notamment en inscrivant les dialogues sous forme de plans fixes intercalés entre les scènes (puisqu'on ne pouvait faire entendre les acteurs, on écrivait leurs propos sur des cartons pour les donner à lire à l'écran). Coréalisé par Gisèle Gordon, le film de Monkman met en scène un personnage nommé Frederick Curtis²¹⁴. Ce dernier tente de faire un film particulièrement

²¹² On peut voir des arrêts sur image du film sur le site urbannation.com.

²¹³ Traduction libre : « C'est le salon de Miss Chief ou, plus exactement, son repaire, plein à craquer de ses possessions, incluant une causeuse jonchée d'une couverture traditionnelle de la Compagnie de la Baie d'Hudson, une paire de souliers plateformes perlés et posés négligemment sur une peau d'ours, ainsi qu'un ensemble assorti de valises en écorce de bouleau, inspirées de Louis Vuitton. Suspendue au-dessus de son divan, se trouve une télévision absurdement anachronique, faite de deux écrans plats disposés côte à côte comme un stéréoscope du XIXe siècle. »

²¹⁴ Clin d'œil à Edward Sheriff Curtis qui, en plus des milliers de photographies d'Amérindiens qu'il a effectuées entre 1907 et 1930, a réalisé un film : *In the Land of the Headhunters* (1914).

stéréotypé, mettant en vedette deux comédiens amérindiens (nommés Johnny Silvercloud et Blake Tenderfoot) et portant le titre *Red Menace*²¹⁵. Devant l'allure des acteurs, pas suffisamment menaçante à son goût, le cinéaste met en branle un second projet, intitulé cette fois *Ghost Dance of the American Indian*²¹⁶, comme on peut le lire sur le générique intégré aussitôt à l'image sur l'écran.

Incarnant The Lonesome Rider, Miss Chief arrive à cheval pendant le tournage, portant des souliers à talons hauts, une longue coiffe de plumes et un soutien-gorge fait de deux capteurs de rêves. Demeurant légèrement à l'écart, et sans être vue par celui-ci, elle tire des flèches qui actionnent la caméra de Curtis entre les prises, pendant que ce dernier donne des directives aux acteurs (notamment au sujet de la manière de danser « comme un Indien »). Elle dévoile ainsi la construction et la mise en scène du film. Miss Chief influence le regard de la caméra, mais aussi les actions des comédiens qui, lors de la scène de danse, exécutent ce que McIntosh décrit comme un « *mix of capoeira, gymnastics, and break dancing* (Liss et Madill, 2008, p. 43) ». Elle se pose comme une complice du spectateur, qui peut ainsi voir les films que tente de tourner le cinéaste, de même que l'espace plus large du tournage, avec son décor peint en trompe-l'œil. Lorsqu'il est présenté sur deux écrans, *Shooting Geronimo* joue constamment sur ces différents types de plans.

Le point de vue de l'alter ego de Monkman témoigne également des jeux de séduction qui s'installent pendant le tournage. Visiblement, Curtis est sexuellement excité par ce qu'il tourne et par les acteurs musclés et simplement vêtus d'un pagne, tentant de séduire par moments les deux jeunes hommes ou de les effleurer en leur donnant des indications. En le soulignant ainsi, Monkman questionne le désir présent dans la prise de vue, qui a été commenté dans la photographie notamment par Hervé Guibert et Serge Tisseron (voir infra, p. 238). L'artiste nous invite à soupeser la charge érotique à l'œuvre dans la représentation

²¹⁵ Il s'agit possiblement d'une référence au film américain anti-communiste du même titre, réalisé en 1949, et qui met également en scène les thèmes de l'homosexualité et du meurtre.

²¹⁶ Une allusion aux tout premiers films sur les Premières Nations, réalisés en marge des spectacles organisés par Buffalo Bill et représentant très souvent des danses amérindiennes ; le plus célèbre étant *Sioux Ghost Dance* (1894) de Thomas Edison. Le documentaire *Reel Injun* (Diamond, 2009) montre et commente ces archives audiovisuelles, dont certaines peuvent être également vues sur Youtube.

conventionnelle des Premières Nations. Le travail de Kent Monkman rejoint ainsi le propos sur l'attirance interculturelle et l'érotisation de l'altérité avancé par Coco Fusco et Guillermo Gómez-Peña dans leur *Couple in the Cage*, de même que l'aspect *queer* et « *two-spirited* » investi par Adrian Stimson à travers son personnage de Buffalo Boy. Le personnage de Miss Chief défie la catégorisation homme/femme, alors que les protagonistes de *Shooting Geronimo* rompent avec cette autre opposition binaire entre homosexualité et hétérosexualité. Les deux comédiens acceptent de jouer le jeu de Curtis en échange d'argent qui servira à nourrir leurs familles respectives, cependant qu'il se tisse entre eux une relation faite de camaraderie, d'affection et de jalousie. Composé de sous-entendus et d'ambiguïté, l'univers de Monkman, où il est possible d'être à la fois gay et père de famille, élargit les frontières et les catégories de l'identité et de l'orientation sexuelle.

Un humour subversif et performatif

Une des tensions humoristiques et performatives de *Shooting Geronimo* réside dans le fait de voir la volonté du personnage de Curtis échouer constamment. Comme l'écrit Greg A. Hill (Drouin-Brisebois, 2008, p. 158), « le film critique la fascination d'Hollywood pour l'Indien, ainsi que celle de divers cinéastes et photographes du tournant du siècle dernier qui ont cherché à documenter le supposé crépuscule de la (des) "race(s) indienne(s)" ». Le cinéaste imaginé par Monkman veut mettre sous pellicule une construction stéréotypée de l'amérindianité, mais cela ne fonctionne pas. Comme c'était le cas chez Terrance Houle, la mise en scène de cet échec est faite de manière volontaire. Ici, les circonstances, la subjectivité des acteurs de même que les ruses de Miss Chief font constamment rater les projets du réalisateur. En tentant de s'accrocher aux clichés, le film ne cesse de se transformer, de glisser. « *I must explain again that we are floundering here* », écrivait d'ailleurs Austin (1962, p. 61 ; infra, p. 62) en essayant de décrire les potentiels échecs et insuccès du performatif. Dans le film de Monkman, sitôt qu'une prise se dessine, elle dévie, se sabote, jusqu'à ce que ce soit les deux jeunes hommes amérindiens qui prennent le contrôle de la caméra après la mort accidentelle du cinéaste.

Dans le récit somme toute complexe du film, cet épisode tragi-comique survient alors que Curtis, se prenant en quelque sorte à son propre jeu, se trouve devant la caméra, dans une scène de bataille où l'Indien tient un fusil qui devait être chargé à blanc. La fausse arme a toutefois été confondue avec celle, réelle, de l'autre comédien ayant quitté le plateau par jalousie et mécontentement. S'apercevant de l'erreur, ce dernier tente de revenir à temps sur les lieux du tournage pour éviter l'accident, mais il arrive trop tard. Devant le corps mort, les deux complices décident de tourner un troisième film dans le film, intitulé *Dead Man's Tale*²¹⁷. Dans ce nouveau récit, le personnage décédé de Curtis devient une figure du général Custer. Par une réécriture audacieuse de l'histoire, celui-ci n'a pas été tué lors de la bataille de Little Big Horn en 1876, lors d'une attaque menée par le chef sioux Crazy Horse, mais par un homme blanc. « *The White Man says he has been shot by another White Man* », dit l'intertitre. L'ironie du propos vient renverser les rôles : voilà que ce sont les Amérindiens qui parlent au nom de l'Homme Blanc, un Homme Blanc mort de surcroît. Ce sont alors eux qui peuvent raconter l'histoire selon ce qui leur convient. En l'occurrence, ils mettent en scène un mensonge qui dénie leur responsabilité dans cette mort d'homme. « *Monkman's Indians now wield the power and, through it, the capability to control the discourse and thus its representation* », écrit Gerald McMaster (Liss et Madill, 2008, p. 98).

S'ils sont pour ainsi dire vengés du point de vue symbolique, et s'ils sont parvenus à passer du statut d'objet (qui joue un rôle) à celui d'agent (qui énonce et contrôle le récit), les deux Amérindiens repartent toutefois les mains vides de cette aventure. Le coffre, qu'on imaginait plein de pièces d'or pour rémunérer leur travail d'acteurs et les couvrir de gloire, s'avère complètement vide. Le motif de l'abus des Premières Nations par le pouvoir colonial blanc est récurrent chez Monkman. Il s'incarne parfois dans des scènes de viol assez crues, autant dans ses œuvres picturales que vidéographiques. Dans le film *Robin Hood* par exemple, Miss Chief, charmée par deux jeunes hommes, et croyant pouvoir savourer les plaisirs d'une relation sexuelle interculturelle à trois, se retrouve violée et volée par eux. Inversant,

²¹⁷ Ce titre fait probablement référence au film de Jim Jarmusch intitulé *Dead Man* (1995), où un homme blanc, nommé William Blake, a été atteint d'une balle, tirée par un homme blanc jaloux, puis sauvé par un personnage amérindien du nom de Nobody (interprété par Gary Farmer). Ce dernier l'encourage à tuer à son tour le plus de « *stupid whitemen* » possible, jusqu'à ce que le personnage incarné par Johnny Depp meure des suites de sa blessure.

ou plutôt rééquilibrant ce jeu de pouvoir et d'assujettissement, une toile intitulée *Heaven and Earth* (2001) montre un Indien, portant une longue coiffe de plumes de style sioux, qui s'apprête à sodomiser un cow-boy, dans un champ, en présence d'un bison blessé par une flèche. Dans le film *Group of Seven Inches*, Miss Chief fait boire de l'alcool à deux jeunes hommes blancs afin de les « déguiser » en Européens pour les peindre. Il y a là une ironie évidente, comme le souligne Shirley Madill (Liss et Madill, 2008, p. 29) : « *Humour is crucial for Monkman as a means to present a positive and empowered point of view – a means of taking control of one's destiny and of the story and its telling.* »

Dans le travail de l'artiste, l'humour participe de ce qu'on pourrait décrire comme une prise de pouvoir par le biais des stéréotypes. David Liss commente cette posture irrévérencieuse (*ibid.*, p. 104) : « *Stereotypes and conventions are played out, enhanced, and cleverly reversed, all the more effectively to savage the clichés and conventional depictions of Aboriginal culture that have persisted in the cinema almost from the outset of the medium*²¹⁸. » Chez Monkman, les clichés sont ravagés, violentés. Ces détournements visent à inverser les rôles de manière subversive, afin de rééquilibrer la représentation des Premières Nations. « *It's about achieving balance. The thing that the European didn't understand about our culture is how adaptable and innovative we are* », fait-il dire à son alter ego Miss Eagle Chief Testickle dans une entrevue avec Cathy Mattes (*ibid.*, p. 108). Il/elle y ajoute (*ibid.*, p. 109) :

When I perform in these colonial art spaces it's a response to the fact that the voices of these now dead artists, god bless their souls, still continue to pre-
side over us with such authority. We have the strength of our own voice to
balance their perspectives on our cultures²¹⁹.

La démarche de Monkman s'emploie à *réamérindianiser* l'amérindianité, à faire intervenir une perspective personnelle dans les représentations artistiques et médiatiques des Premières

²¹⁸ Traduction libre : « Les stéréotypes et les conventions sont interprétés, soulignés et savamment inversés, pour violenter d'autant plus efficacement les clichés et les représentations conventionnelles des cultures amérindiennes qui persistent au cinéma depuis presque l'apparition de ce médium. »

²¹⁹ Traduction libre : « Quand je performe dans ces espaces d'art colonial, c'est en réponse au fait que les voix de ces artistes maintenant morts, que dieu bénisse leurs âmes, continuent encore à avoir une telle autorité sur nous. Nous avons la force de notre propre voix pour équilibrer les perspectives sur nos cultures. »

Nations. L'agentivité extravagante de Miss Chief permet de se réappropriier les stéréotypes et de les détourner pour réécrire l'histoire, pour modifier, à l'instar du trickster, le cours des choses. Comme il/elle l'énonce encore en entrevue (*ibid.*, p. 110) : « *I don't know if I am a Trickster. I have certainly learned a lot from the Trickster.* »

S'inscrivant de manière subjective et détonante dans l'histoire des représentations des Premières Nations, et poursuivant à sa manière la tradition artistique amérindienne qui emprunte à la posture du trickster, notamment étudiée par Allan J. Ryan dans *The Trickster Shift* (1999 ; infra, p. 56-57), Kent Monkman imagine ce que peut être un Amérindien au vingt-et-unième siècle. Comme l'écrit Guy Sioui Durand (2010, p. 62) à propos de sa récente installation vidéo *Dance to the Berdashe* (2009) :

La danse au berdache exprime avec élégance ces questionnements identitaires exprimés en œuvres par plusieurs chez une nouvelle génération d'artistes autochtones nés en ville, métissés, mais qui n'en réclament pas moins leur héritage autochtone tout en s'affranchissant, à des degrés variables, des repères symboliques pour s'inscrire pleinement dans le contexte hypermoderne des Indiens dans la Cité.

Ancrée dans l'histoire des relations entre Amérindiens et non-Amérindiens depuis l'époque coloniale jusqu'à nos jours, l'esthétique de Monkman est à la fois nostalgique et résolument contemporaine. Elle invite à instaurer un dialogue entre les peaux d'ours et les écrans plasma, de même qu'entre les différentes représentations des Premières Nations. Kent Monkman adresse à ceux qui font l'expression de ses œuvres la question de l'expression identitaire amérindienne de manière aussi subversive qu'ironique.

L'amérindianité cyborg de KC Adams

KC Adams²²⁰ fait partie de cette « nouvelle génération d'artistes autochtones » évoquée par Guy Sioui Durand, qui aborde l'amérindianité de manière aussi urbaine que métissée.

²²⁰ KC Adams est une artiste multidisciplinaire d'origine métisse (ojibway, cree, irlandaise), née en 1971 à Yorkton, en Saskatchewan. Elle a fait des études en art à l'Université Concordia et à l'Université du Manitoba. Après avoir surtout pratiqué la sculpture pendant quelques années, elle s'intéresse à l'installation, à la photographie, à l'artisanat et aux arts médiatiques. Elle a également dirigé la galerie Urban Shaman, à Winnipeg. Récemment, son travail a été montré durant les Jeux Olympiques de Vancouver en 2010. La même année, elle a créé pour le Festive ImageNative à Toronto

« *KC Adams shines bright among the generation X of contemporary Aboriginal artists in Canada* », écrit Ryan Rice dans le catalogue d'exposition *Face the Nation* (Crowston, 2008, p. 14). De façon similaire à Kent Monkman, son travail effectue une relecture subversive et une réinterprétation radicalement contemporaine des représentations conventionnelles des Premières Nations. Présentant une exposition d'Adams à la galerie de l'Université du Manitoba, Cliff Eyland (2006, en ligne) compare sa démarche avec « *the art of other Euro-aboriginal artists, such as James Luna, Kent Monkman, or Lori Blondeau, who also satirize and extend the imagery of contemporary aboriginal art with great humour and panache* ». Le travail de KC Adams, s'il poursuit la satire et le détournement des clichés imaginaires des Premières Nations, aborde de manière plus explicite la question du métissage, se présentant elle-même comme une artiste euro-amérindienne (*Euro-aboriginal*). S'il inscrit également dans l'histoire des stéréotypes liés à l'amérindianité, il adopte par ailleurs une facture résolument actuelle, qui fait appel aux nouvelles technologies et qui s'inspire du *Cyborg Manifesto* (1991) de Donna Haraway²²¹.

Dans *Cyborg Hybrids* (2004-2008), elle compose des portraits photographiques de personnes qui œuvrent dans le milieu de la culture et qui sont à la fois de descendance amérindienne et européenne (fig. 6-8). Sur fond gris, ces individus posent fièrement, portant un chandail blanc sur lequel sont embossés quelques mots évoquant des clichés de l'amérindianité, ainsi qu'un collier fabriqué par l'artiste. Les images sont ensuite numériquement retouchées (notamment le teint de la peau), à la manière de photos de mode, avant d'être imprimées. Lorsqu'elles sont exposées, les photographiques qui forment la série *Cyborg Hybrids* s'accompagnent parfois d'une installation ou d'autres œuvres faites par l'artiste, présentant la genèse de ces êtres hybrides. Il y a ainsi les « *cyborg eggs* » (d'étranges sculptures posées au sol avec des lumières intégrées), des pièces entières illustrant leur milieu

une performance participative pour téléphone mobile, intitulée *Truth, Dare, Double Dare*. L'artiste a également un site web où l'on peut voir son travail : www.kcadams.net.

²²¹ Ce texte, d'abord paru dans l'ouvrage collectif *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, publié chez Routledge, est facilement accessible en ligne. On peut notamment le trouver à www.stanford.edu/dept/HPS/Haraway/CyborgManifesto.html [août 2011].

de vie (salon, bureau, chambre à coucher) et différents accessoires : bracelets, mitaines, sandales ainsi que des sacs pour ordinateur, téléphone portable et iPod.

À l'instar des t-shirts portés par les personnages photographiés, toutes ces œuvres et tous ces objets de *techno-artisanat* sont de couleur blanche. Les œufs, le mobilier, les gadgets, tout est d'un blanc immaculé. Sur le site *Storm Spirits: Aboriginal New Media Art*, qui a présenté une exposition web de *Cyborg Hybrids*, Steve Loft écrit (2007, en ligne) :

Her choice of white, as an aesthetic as well as histori-cultural choice posits a post-victim stance and articulates a clearly anti-colonial perspective to the purposefully "cover girl" (or guy) style of the photographs and the hip-ness of the accessories. Here, she presents two contemporary phenomenon; the hybridization (or "half-breeding") of culture and our obsession with technology and wraps them in a glitzy and beautiful package, but with a sharp political and satiric edge²²².

Ryan Rice remarque pour sa part (Crowston, 2008, p. 19) :

The white-on-white palette merges attitudes of racial dominance with an aesthetic crispness of purity. A perfect golden sultan replaces any reference to the complexion guide of dark brown, medium brown and light brown (or dirty brown) used in identifying First Nations on their Canadian government issued status cards²²³.

KC Adams instaure un contraste entre la pureté et l'hybridité, entre la blancheur et l'amérindianité, entre la tradition ou l'artisanat (la pose fière, le perlage) et l'aspect « léché », voire futuriste, des images. Les pièces qu'elle imagine pour ses cyborgs sont parfaitement aseptisées, empruntant l'allure d'un futurisme fantasmatique. À cette esthétique pour ainsi dire javellisée, elle oppose des sujets singuliers et hybrides. Ses photographies évoquent à la

²²² Traduction fournie par le site internet (www.stormspirits.ca/Francais/Cyborg/essai.html) : « Son recours à la couleur blanche, un choix à la fois esthétique et historicoculturel, témoigne d'un statut qui n'est plus celui de victime et donne un éclairage nettement anticolonialiste au style volontairement "vamp" des photographies et aux accessoires à la mode. L'artiste présente deux phénomènes, soit l'hybridation (ou le métissage) de la culture et notre obsession de la technologie, sous un emballage beau et extravagant aux contours politiques et satiriques saillants. »

²²³ Traduction libre : « La palette blanc-sur-blanc fusionne l'attitude de domination raciale avec une netteté esthétique de pureté. Un bronzage parfait remplace toute référence au guide de teint de couleur – brun foncé, brun moyen et brun clair (ou brun sale) – utilisé dans l'identification des Premières Nations sur leurs cartes d'identité émises par le gouvernement du Canada. »

fois les portraits solennels d'Edward S. Curtis et les photos de magazines, réunissant « *the 19th century portrait of the "noble savage" with the high-gloss finish of the fashion industry* », comme l'écrit Catherine Crowston (2008, p. 6).

Le projet photographique *Cyborg Hybrids* s'inscrit dans une démarche à la fois multidisciplinaire et performative. Il combine la photographie et les arts numériques, la sculpture, l'installation et le design, mais participe également d'un processus conceptuel et participatif. KC Adams a entamé cette création pendant un atelier au Banff Center for the Arts, en 2003. Elle commença par perler des chandails blancs pour elle-même, comme elle le relate dans la revue *Border Crossings* (Enright, 2008, p. 21) : « *I started beading the t-shirts to combat the thinking that I was this token Indian and that because of my background, I knew everything about being Aboriginal.* » Puis, lors d'une résidence d'artiste au même endroit, en 2005, elle fit de même pour d'autres personnes afin de les photographier. *Cyborg Hybrids* se compose à ce jour de six séries photographiques, exécutées lors de résidences d'artiste à travers le Canada – à Banff (2005), Charlottetown (2005), Winnipeg (2006), Brandon en Ontario (2006) et Ottawa (2008) – ainsi que pour l'exposition *Hide: Skin as Material and Metaphor* au National Museum of the American Indian de New York (2009). L'ensemble de la série compte ainsi quarante-quatre photographies²²⁴.

Chacune de ces trente-cinq photographies a pour titre le prénom de la personne photographiée, précédée de la mention « *Cyborg Hybrid* » et suivi, entre parenthèse, de sa profession. Dans la série réalisée à Brandon, on trouve ainsi « *Cyborg Hybrid Krista (painter)* », « *Cyborg Hybrid Jason (actor, singer)* » et « *Cyborg Hybrid Jenny (curator, writer)* ». En identifiant ces individus à la fois comme « Euro-Amérindiens » et comme sujets (prénom, occupation), les images marquent de manière nette la tension entre l'individualité et le statut social présente dans le portrait photographique, comme le soulignait Uwe Bernhardt (2001, p. 76 ; infra, p. 241). Dans chacun des endroits où elle a mis en œuvre ce projet, KC Adams a lancé un appel (« *Become a Cyborg Hybrid* ») à la communauté avoisinante. Dans ce texte, elle s'appuie sur le manifeste de Donna Harroway pour expliquer ce qu'elle entend par

²²⁴ En 2007, le Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa a fait l'acquisition d'un tirage des photographies de Banff et de Winnipeg, donc de vingt de ces portraits.

« cyborg ». Adams écrit (2007, en ligne) : « *a cyborg is a creature in a technological, post-gender world, free of traditional western stereotypes towards race and gender* ». Elle y énumère également les critères pour rejoindre cette communauté virtuelle, débarrassée des stéréotypes et des catégories strictes liées à l'identité culturelle et sexuelle : « *You are a Cyborg Hybrid if you are: - artistic; - plugged into technology (i.e. use email to communicate); - of both Aboriginal and Non-Aboriginal descent; - a positive influence to your community.* »

Chaque photographie du projet d'Adams participe donc d'une démarche qui demande la participation active des sujets photographiés. Une relation s'installe entre ceux-ci et l'artiste, qui leur fabrique un t-shirt perlé de mots et un collier avant de les prendre en photo. L'œuvre ne réside pas simplement dans l'image photographique, mais dans le geste artistique dont elle témoigne. Chaque photographie est le fruit d'un processus performatif, que KC Adams (2010, en ligne) décrit ainsi dans son texte de démarche artistique :

I photograph artists who fit the Cyborg Hybrid criteria and have them wear white t-shirts with beaded text representing slogans that illustrate common phrases that stereotype aboriginal people. I also create white chokers for them to wear while I photograph them in stoic poses, mocking photographs of aboriginal people from the 19th and early 20th century. I then digitally alter the photos to look like they could fit within a glamorous magazine. Their defiant poses challenge the viewer to try and classify their identity²²⁵.

Plusieurs commentateurs du travail de KC Adams ont souligné le caractère à la fois séduisant et rebelle des photographies de *Cyborg Hybrids*. « *The portraits depict mixed-race individuals in stoical, glamorous, or defiant poses* », résume Ryan Rice (2007, p. 18) dans le catalogue d'exposition *Anthem: Perspectives on Home and Native Land*. « *KC Adams' portraits are glamorous, subversive photographs that speak out on many levels, re-envisioning and playing with common perceptions of aboriginal people* », note pour sa part Adèle Barclay

²²⁵ Traduction libre : « Je photographie les artistes qui correspondent aux critères du cyborg hybride en leur faisant porter un t-shirt blanc perlé d'un texte représentant des slogans qui illustrent des expressions courantes qui stéréotypent les Premières Nations. Je crée aussi des colliers blancs qu'ils portent pendant que je les photographie dans des poses stoïques se moquant des photographies des Amérindiens du XIXe et du début du XXe siècle. Ensuite, j'altère numériquement les photos pour donner l'impression qu'elles pourraient figurer dans un magazine glamour. Leurs poses rebelles défient le spectateur d'essayer de classer leur identité. »

(2007, p. 15) dans le *Queen's Journal*. « *They are all young, beautiful, and immaculately composed [...] often with their eyes fixed somewhere out of the frame [...] with their cool, masterful beauty* », souligne quant à elle Elizabeth Matheson (2006, p. 2) dans le feuillet pour l'exposition *Black Talk: Protest and Humour*. Enfin, Jasmin Pichlyk (2006, en ligne) écrit dans *The Manitoban* : « *Upon first inspection, the photographs displayed throughout the gallery appear pristine and glossy, as though the images themselves were photographed for a fashion magazine. [...] Regardless, each of them conveys an air of defiance: proud, poised and secure*²²⁶. »

Il se dégage des photographies de KC Adams une impression paradoxale. L'artiste se moque de la pose stoïque et stéréotypée des représentations conventionnelles des Premières Nations, mais aussi de cette allure également stoïque, faussement détachée, construite par les magazines de mode. Elle se réapproprie ces deux registres d'images, afin de permettre aux sujets photographiés d'exprimer leur fierté culturelle hybride. S'inscrivant dans l'histoire de manière futuriste, ces cyborgs ne sont pas des « Indiens de service » et ne vivent pas dans un passé aux contours flous. Ils vont au-devant et au-delà des clichés, marquant avec humour et détachement la différence entre les stéréotypes et eux. Cette ambiguïté critique et performative, constitutive des portraits photographiques, se retrouve également dans les textes portés par les sujets photographiés, chacun revêtant une expression différente, écrite en lettres majuscules. Prolongeant et renforçant les paradoxes à l'œuvre dans les images, ces énoncés, pour la plupart offensants mais repris de manière ironique, créent un fort contraste avec l'air fier de ces sujets euro-amérindiens.

Retournées contre elles-mêmes, ces injures prennent une toute autre signification, participant d'une attitude décomplexée, semblable à celle de Lori Blondeau, qui écrivait dans son texte « *Some Kinda Princess* » (2004, p. 24 ; infra, p. 212) : « *anytime anyone called me a squaw, I would reply, "Yes, I am. Do you have a problem with it?"* » Parmi les trente-cinq insultes utilisées par KC Adams, on ne retrouve pas « squaw », mais plusieurs expressions

²²⁶ Traduction libre : « Au premier regard, les photographies exposées dans la galerie apparaissent immaculées et luisantes, comme si les images étaient composées pour un magazine de mode. [...] Malgré cela, chacune d'entre elles exprime un air de défi, fier, solide et plein d'assurance. »

similaires : « INDIAN PRINCESS », « POCAHONTAS », « SAVAGE », « NOBLE SAVAGE », « SHAMAN ». Si certaines expressions ne sont pas foncièrement méchantes, d'autres se révèlent carrément injurieuses : « DRUNKEN INDIAN », « DIRTY LITTLE INDIAN », « SNIFFER ». Quelques formules témoignent avec ironie de problématiques autochtones liées à la spiritualité (« SPIRITUAL BY DEFAULT »), à l'organisation sociale (« GANG MEMBER »), à la dépossession territoriale (« FORMER LAND OWNER »), à la conception du temps chez les Premières Nations (« I'M ON INDIAN TIME »), à la connaissance immanente de leurs propres cultures (« AUTHORITY ON ALL ABORIGINAL ISSUES », « ASK ME ABOUT MY SWEETGRASS »), ainsi qu'à l'appropriation d'éléments culturels amérindiens (« IROQUOIS SCOUT », « MOHAWK GAS »). Certains énoncés se réapproprient de manière satirique des stéréotypes pour ainsi dire plus neutres, mais qui peuvent néanmoins être offensants (« PEACE PIPE SMOKER », « TEEPEE CREEPER », « IGLOO BUILDER », « BINGO PLAYER », « MILITANT »), alors que d'autres témoignent de clichés péjoratifs, réappropriés eux aussi par les sujets photographiés, cette fois de manière sarcastique, et souvent à la première personne du singulier (« WAGON BURNER », « MANEATER », « SCALPING IS MY BLOOD », « I EAT RAW MEAT », « I CLUB BABY SEALS »).

Ces mots, inscrits avec de petites perles blanches sur les t-shirts blancs des *Cyborg Hybrids*, véhiculent une prise de parole dissidente et provocatrice, qui rompt avec la rectitude politique. Ce sont autant de cris silencieux, affrontant les tabous et les clichés. Ainsi que le rapporte Adèle Barclay (2007, p. 15) dans la revue *Border Crossings* : « *I'm not labeling them as these stereotypes,* » Adams said. *"They're defying it, not defining it."* » Pour l'artiste, les sujets amérindiens hybrides qu'elle photographie défient les stéréotypes plutôt que de se laisser définir par eux. Ces énoncés participent ainsi d'une prise de pouvoir, comme le souligne Catherine Crowston (2008, p. 6) : « *The subtle texts, hand-sewn across their chests, quietly voice the racial slurs and personas that been used to describe Aboriginal people. Yet the sitters proudly wear this past, taking power in the fact that these names no longer have the power to hurt them*²²⁷. » Les *Cyborg Hybrids* ont pour ainsi dire trop de subjectivité pour

²²⁷ Traduction libre : « Les textes subtils, cousus à la main devant leur poitrine, donnent à entendre discrètement les insultes racistes et les rôles typés qui ont été utilisés pour décrire les Premières Nations. Les modèles portent fièrement ce passé, prenant le pouvoir par le fait que ces noms n'ont plus la capacité de les blesser. »

être affectés par le racisme ou les insultes. À l'instar du terme « squaw » pour Lori Blondeau, l'injure perd sa capacité à blesser celui ou celle qu'elle vise. Loin de la posture de la victime, les modèles retirent une certaine fierté à braver et à renverser les stéréotypes, invitant par ailleurs les spectateurs à faire de même.

La présence discrète des textes portés par les modèles, combinée à leur caractère violemment et politiquement chargé, complique le charme apparent des images et nous oblige à les regarder et à les interpréter de nouveau. Jasmin Pichlyk (2006, en ligne) décrit ainsi ce processus de disconvenance :

Forced to re-examine the works, one first realizes the harshness of the aboriginal stereotypes and, only after a moment's reflection, begins to piece together the photograph with the caption, noticing the strong contradictions and questioning the clearly orchestrated, paradoxical images²²⁸.

Les photographies de KC Adams nous conduisent à prendre conscience de la prégnance et de la violence des clichés associés aux Premières Nations. Ses images volontairement paradoxales sont construites de manière à neutraliser le caractère réducteur de ces stéréotypes, exprimant une prise de parole qui met en valeur une individualité forte et fière. L'humour à la fois subtil et subversif de sa démarche permet d'instaurer un dialogue entre le passé et le futur, entre l'histoire coloniale (raciste) et l'actualité (« branchée ») des cultures amérindiennes.

Hock E Aye Vi Edgar Heap of Birds

Le travail artistique d'Edgar Heap of Birds²²⁹ véhicule lui aussi une prise de parole amérindienne. Tout particulièrement dans ses installations composées de mots et affichées dans

²²⁸ Traduction libre : « Contraint de ré-examiner les œuvres, on s'aperçoit d'abord de la dureté des stéréotypes amérindiens puis, après un moment de réflexion, on commence à mettre ensemble la photographie et la légende, en remarquant les fortes contradictions et interrogeant ces images clairement orchestrées et paradoxales. »

²²⁹ Hock E Aye Vi (prononcer Hachivi) Edgar Heap of Birds est un artiste amérindien (cheyenne-arapayo), né au Kansas en 1954. Il est professeur associé à l'Université d'Oklahoma depuis 1989 et sa pratique artistique rayonne internationalement. Il a notamment exposé en Chine et en Afrique du Sud, en plus de participer à la Documenta Kassel en 1987 et à la Biennale de Venise en 2007. Son projet in situ *Native Hosts*, composé de panneaux où il mentionne les nations amérindiennes qui ont vécu ou qui vivent dans les lieux où il les expose, a été présenté dans plusieurs villes à travers l'Amérique du Nord.

l'espace public, il donne à entendre le point de vue, autrement silencieux et muet, des Premières Nations. Un des intérêts de l'art public de Heap of Birds réside dans le dialogue qu'il instaure entre les mots et les lieux. Que ce soit sur des panneaux de signalisation ou sur des panneaux-réclame, que ce soit à Venise, à Miami ou en Colombie-Britannique, le travail de Heap of Birds s'inscrit dans l'espace public pour le perturber et pour l'*amérindianiser*. Sa pratique artistique, comme l'écrit Nick Blomley (2004, p. 799), « *challenges colonial history and contemporary realities in unsettling and creative ways* ». Elle signale la mémoire amérindienne comme on prescrit aux automobilistes de s'arrêter ou aux consommateurs d'acheter. L'artiste « installe » l'amérindianité dans un territoire donné. Il le fait parfois de manière plutôt sobre, notamment dans les séries *Native Hosts*, où il nomme un lieu en rappelant la dimension amérindienne de son histoire, notamment par la mention du nom d'une nation, par exemple : « BRITISH COLOMBIA / TODAY YOUR HOST IS / HAIDA ». Il le fait parfois de manière plus provocatrice, comme dans une œuvre intitulée *Reclaim* (1987), placée sur le bord de l'autoroute dans l'État de New York, sur laquelle on lit : « NEW YORK / PURCHASED ? / STOLEN ? / RECLAIMED ? »

L'œuvre la plus connue d'Edgar Heap of Birds est certainement *American Leagues*. Il s'agit d'un panneau de très grand format (365 x 762 cm), présenté à Cleveland en décembre 1996, qui représente Chief Wahoo, la mascotte du club de baseball de l'endroit, accompagné de ces mots : « SMILE FOR RACISM »²³⁰. Avec un humour que l'on peut associer à l'irrévérence du trickster, cette œuvre visait à dénoncer la représentation réductrice et raciste des cultures amérindiennes, véhiculée entre autres par toutes ces équipes sportives qui, des Redskins de Washington aux Blackhawks de Chicago, en utilisent les images. Investissant un lieu habituellement dédié à la publicité, le propos de cette gigantesque affiche s'inscrit dans une vaste série de contestations menées par des militants des Premières Nations (notamment l'American Indian Movement et la National Coalition on Racism in Sports and Media, qui lui est associée). Cette lutte politique et juridique a connu un de ses moments forts pendant la série mondiale de baseball à l'automne 1995, alors que les Braves d'Atlanta et les Indiens de

²³⁰ On peut en voir une photographie dans l'article de Nick Blomley (2004), qui est également en ligne : <http://www.envplan.com/epd/fulltext/d22/d2206i.pdf>. [septembre 2001].

Cleveland, deux équipes dont le nom et l'image sont en quelque sorte « empruntés » aux cultures amérindiennes, se disputaient l'honneur ultime.

Cette oeuvre a causé une véritable controverse, à propos de laquelle Debora Wood écrit (1998, p. 67) : « *American Leagues caused a disturbance before the billboard was even built. From the beginning, discussions about the piece were in newspapers, magazines, and on television as a controversial news story*²³¹. » Après l'avoir commandée pour une exposition de l'artiste, le Cleveland Institute of Art, craignant l'impact de l'affiche, a retiré son appui au projet. Suite aux pressions exercées par des groupes amérindiens et des artistes, l'institution est revenue sur sa position et a permis la présentation du *billboard*. Créer un débat participait de la démarche de Heap of Birds, qui explique en conférence (1999, en ligne) : « *my premise was that it's certainly a very insensitive, gross symbol, but they tried to present it as though it was an honoring symbol for native people* ». L'énoncé « SMILE FOR RACISM » illustre ce racisme qui se présente comme un honneur. Dans la controverse des mascottes amérindiennes²³², deux points de vue irréconciliables s'opposent : d'un côté, des militants des Premières Nations qui aimeraient que cesse la représentation de leurs cultures sous forme de logos ou de mascottes par de nombreuses équipes de sports professionnelles ou universitaires, puisqu'ils font perdurer une image réductrice ; et de l'autre, de riches dirigeants et de fiers supporters, qui tiennent mordicus à leur image de marque et qui soutiennent que leur nom d'équipe, leur logo et leur mascotte rendent hommage aux premiers peuples des Amériques.

L'affiche de Heap of Birds s'attaque à cet argument, vise à faire sentir le racisme présent derrière le sourire de la mascotte. Devant ces trois mots et cette image, les réactions ont été pour le moins partagées. Ainsi, plusieurs artistes et organisations militantes ont chaudement appuyé sa démarche, alors que certains partisans des Indiens de Cleveland ont tout simplement fulminé en voyant qu'on s'attaquait à l'équipe qu'ils supportent et à laquelle ils s'identifient. Les dirigeants du club, quant à eux, ont tenté de faire condamner l'artiste pour

²³¹ Traduction libre : « *American Leagues* a provoqué une controverse avant même que le panneau d'affichage ne soit construit. Dès le début, des discussions à propos de l'œuvre sont apparues dans des journaux, des magazines et à la télévision, la présentant comme une nouvelle controversée. »

²³² Voir King et Springwood (2009), *Team Spirits: The Native American Mascots Controversy*.

avoir utilisé leur logo sans permission. La querelle des mascottes amérindiennes, dans laquelle s'inscrit l'œuvre de Heap of Birds, comporte une mésentente majeure, au sujet de laquelle il ne peut y avoir ni consensus, ni compromis. Car les équipes de sport ne veulent pas représenter les Premières Nations, au sens où elles ne prétendent pas parler pour elles ou en donner une image fidèle. Ces noms et ces logos participent plutôt de l'utilisation métaphorique d'images associées aux Premières Nations. Ce sont des représentations évoquant la combativité, comme on en trouve énormément dans les sports en Amérique du Nord. Ces figures visent avant tout à donner une image au désir de vaincre, n'entretenant pas vraiment de lien avec la réalité des cultures amérindiennes.

Cependant, ces images réductrices ont une prise sur le réel, comme il a été démontré au premier chapitre (infra, p. 35-38). Les représentations d'une amérindianité métaphorique et imaginaire tendent à se substituer à la réalité historique et actuelle des Amérindiens et des Amérindiennes. À force d'être reproduites, ces images tiennent lieu de conventions visuelles dans la perception des Premières Nations. Ainsi, le Chief Wahoo ne *représente* pas les cultures amérindiennes, mais il en est quand même une *représentation*. De tels noms et de tels logos ne veulent pas volontairement offenser les Premières Nations, mais ils constituent tout de même des représentations racistes et insultantes, puisqu'ils donnent une image réductrice des cultures amérindiennes. Ils en font un ensemble de symboles déconnectés de leur réalité complexe et vivante. Heap of Birds incarne sans détour ce racisme pour ainsi dire involontaire, en apparence inoffensif mais tout de même offensant. La mascotte des Indiens de Cleveland est en effet plutôt mignonne, souriante, sympathique, mais elle participe d'une évocation des Premières Nations qui ne leur correspond pas et en déforme la représentation.

Dans son rapport sur la controverse liée au nom et au logo de cette équipe de baseball, produit par la firme Khoven Consulting, Jane Nunnikhoven écrit (2004, p. ii) :

Although the Cleveland Indians currently maintain that their Native team identity is a tribute to Native American baseball legend Louis Sockalexis, the evidence gathered indicates that the name "Indians" and Chief Wahoo mascot do not honour him or other Native Americans. Further, the team name and mascots perpetuate negative Native American stereotypes. In light of growing

political opposition, legal threats, and ethical obligations regarding this issue, a new team identity as part of an antiracism campaign is recommended²³³.

Devant toutes ces images qui reconduisent des clichés, plusieurs militants, penseurs et artistes amérindiens se trouvent en quelque sorte forcés, pour corriger la signification des images associées à leurs cultures, de rappeler que les Autochtones ne sont pas de petits bonhommes comme on en rencontre dans les dessins animés. Une version subséquente d'*American Leagues*, une lithographie datée de 1998, ajoute du rouge à l'image, ainsi que les mots « HUMAN BEINGS » et « NOT MASCOTS »²³⁴.

American Leagues est une œuvre provocatrice et performative. Il ne s'agit pas de demander poliment « Excusez-moi, ne croyez-vous que cette image est péjorative à l'égard des cultures amérindiennes ? » mais plutôt de s'attaquer directement au cliché. L'injonction « SMILE FOR RACISM » interpelle le spectateur. Debora Wood remarque (1998, p. 68) :

American Leagues attacks the people who tend to be passive racists. Many people probably felt offended at this work because they do not consider themselves racist. They may think that by wearing Indian emblazoned clothing, they are showing their respect for Indians. This only points to how deeply this prejudice is installed in our society – that we cannot recognize discrimination when it is smiling right at us²³⁵.

L'énoncé comporte une charge qui ne nous explique pas le racisme de cette mascotte, mais nous le met, pour ainsi dire, en pleine face. Dans ce combat symbolique, Heap of Birds

²³³ Traduction libre : « Bien que les Indiens de Cleveland soutiennent actuellement que leur identité d'équipe est un hommage à la légende amérindienne du baseball Louis Sockalexis, les preuves recueillies indiquent que le nom "Indians" et la mascotte Chief Wahoo n'honorent ni lui ni les autres Amérindiens. En outre, le nom de l'équipe et sa mascotte perpétuent des stéréotypes négatifs à l'égard des Premières Nations. À la lumière de l'opposition politique grandissante, des menaces juridiques et des obligations éthiques en la matière, une nouvelle identité d'équipe dans le cadre d'une campagne antiraciste est recommandée. »

²³⁴ Elle est également reproduite dans l'article de Nick Blomley (2004).

²³⁵ Traduction libre : « *American Leagues* attaque ceux qui ont tendance à être des racistes passifs. Plusieurs personnes se sont sans doute senties offensées par cette œuvre parce qu'elles ne se considèrent pas racistes. Elles peuvent penser qu'en portant des vêtements avec des icônes amérindiennes, elles montrent du respect envers les Amérindiens. Cela indique à quel point ce préjugé est profondément installé dans notre société et que nous ne pouvons reconnaître la discrimination quand elle nous adresse un sourire. »

oppose une représentation stéréotypée à une interprétation subjective forte, pour montrer que l'amérindianité n'est pas qu'un ramassis d'images qui permettent de vendre la bravoure, le courage, la résistance sympathique. Son travail s'inscrit dans une entreprise de détournement des représentations, de sabotage des clichés. Ouvrant cette valise qu'est l'image, pour reprendre la métaphore de Steven Bernas (2006b, p. 141; infra, p. 44), il dévoile son contenu idéologique et y injecte une forte dose d'agentivité. Ce faisant, *Heap of Birds* ruse avec les stéréotypes et désamorce l'efficacité de ces images convenues.

L'énoncé d'*American Leagues* est limpide, mais son énonciation s'avère plus complexe. À qui s'adresse ce message ? À qui demande-t-on de sourire pour le racisme ? Qu'est-ce que cela signifie exactement ? Cette injonction pose des questions. Elle est provocante parce qu'elle fait réagir et poétique parce que sa signification ne peut être épuisée par une interprétation rapide, qui pourrait décoder immédiatement le sens du message qu'elle contient. Elle est également performative, non pas parce qu'elle réaliserait quelque chose avec le langage, mais parce qu'elle fait réaliser quelque chose dans la tête de celui ou celle qui est face à ces mots. L'inscription « SMILE FOR RACISM » provoque ainsi une réaction et une réflexion. Est-ce la mascotte qui sourit, l'équipe, ses dirigeants, ses partisans, ou bien tous ceux qui ne voient pas ou qui nient la dimension raciste de cette représentation ? Est-ce le racisme lui-même qui se donne un air inoffensif, sympathique ? Face au racisme, justement, on ne sourit pas, cela ne se fait pas. Mais que peut-on faire alors ?

La phrase « SMILE FOR RACISM » ne souhaite pas que l'on fasse ce qu'elle énonce, mais qu'on réfléchisse à ce qu'implique cet énoncé. Dans l'ouvrage collectif *Deconstructions: A User's Guide*, Diane Elam remarque le même processus à propos d'une œuvre de Jenny Holzer, affichée en 1987 sur le panneau indicateur du Candlestick Park, à San Francisco, durant un match de baseball, et où on lisait : « *Raise boys and girls the same way* ». Elam écrit (Royle, 2000, p. 86-87) :

What exactly would it mean to raise boys and girls the same way? How could it be brought about? What cultural differences or contexts would be needed as frames in which to generate any answer? Is it always desirable to raise boys and girls the same way? Should gender difference be done away with altogether to produce a society that is gender indifferent, or should there be

gender difference that is not also a gendered hierarchy? Who takes responsibility for raising boys and girls the same way²³⁶?

Les œuvres de Holzer et de Heap of Birds ne donnent pas de réponse. Elles mettent en marche des questionnements éthiques et culturels, qui surgissent entre les mots, écrits sur une affiche publicitaire ou un écran géant. Cependant, comme le performativité n'est pas garante de succès, ainsi qu'il a été discuté plus tôt, certains spectateurs, devant ces œuvres, peuvent demeurer indifférents ou encore réagir de manière à renforcer leurs stéréotypes liés aux Premières Nations ou à l'identité sexuelle. Acceptant les divergences de points de vue, la proposition des artistes réside dans le débat, dans l'interrogation du public.

Une voix dans l'espace public

Edgar Heap of Birds a présenté, lors de la Nuit blanche à Toronto en 2006, une œuvre intitulée *Presence and Resistance*²³⁷. Elle se compose de six textes affichés sur des panneaux-reclame, tous sous-titrés « *Insurgent Messages for Canada* » et signés du nom complet de l'artiste (Hock E Aye Vi Edgar Heap of Birds) avec la mention de l'année. En voici le détail :

IMPERIAL CANADA
RESISTANCE
DEFIANCE
OKA

IMPERIAL CANADA
WHERE IS YOUR
STATUS
CARD?

²³⁶ Traduction libre : « Qu'est-ce que cela signifierait exactement d'éduquer les garçons et les filles de la même façon ? Comment pourrait-on y arriver ? Quelles différences culturelles, quels contextes seraient nécessaires en tant que cadres pour générer une réponse ? Est-il toujours souhaitable d'élever les garçons et les filles de la même manière ? Est-ce que la différence sexuelle devrait disparaître afin de produire une société où le genre serait indifférent, ou devrait-il y avoir une différence sexuelle qui ne serait pas aussi une différence hiérarchique ? Qui prend la responsabilité d'éduquer les garçons et les filles de la même façon ? »

²³⁷ On peut en voir plusieurs images sur le site du Centre de l'art contemporain canadien : <http://www.ccca.ca/nuitblanche/nuitblanche2006/artists/images/birds/index.html> [septembre 2011], ainsi que sur le site du Center for Holocaust and Genocide Studies (University of Minnesota) : <http://www.chgs.umn.edu/museum/responses/heapOfBirds/> [septembre 2011].

IMPERIAL
CANADA
STOP
BLACK
ROBES
ABUSE

IMPERIAL
CANADA
SHARE
STOLEN
LANDS

IMPERIAL CANADA
WHO'S YOUR
DADDY?
LOUIS RIEL

IMPERIAL CANADA
METIS
YOUR
REALITY

Ces six textes, écrits en rouge sur de grandes affiches, sont simples et frappants. Rien ne fait obstacle au décodage des mots et de leur sens ordinaire. La disposition, qui ne place qu'un ou deux termes sur une même ligne, favorise la lisibilité, donnant une certaine lenteur à l'acte de lecture. Une fois le message lu cependant, la signification des textes se complique, certains énoncés se présentant un peu comme des énigmes. Ce que peut vouloir dire « METIS YOUR REALITY » ne va pas de soi et n'est pas expliqué.

Heap of Birds propose. Il ne cache pas son « message » : raviver la mémoire et la dimension amérindiennes de l'histoire et du territoire du Canada. Mais il ne nous livre pas, pour ainsi dire, le fond de sa pensée, préférant, comme il l'énonce en entrevue (1999, en ligne), travailler dans le registre de l'implicite, afin d'interpeller davantage son public :

I think you have to wonder about things in order to know about it. If you're too explicit, people just turn the page and go to have lunch. They don't really dig to find anything. I think you have to hit that edge, where it, just visually,

makes you wonder, *What's that? Should I look at that?* and then investigate what that means. That's why a lot of the work isn't very explicit²³⁸.

Heap of Birds nous laisse volontairement sur notre faim, pour que nous puissions mener notre propre interprétation, notre propre réflexion. Les mots dans les œuvres de Heap of Birds provoquent, questionnent. Ils font référence à des éléments dont le pouvoir d'évocation est puissant. La simple mention d'Oka, de Louis Riel, de la dépossession territoriale (« STOLEN LANDS »), ou encore de l'abus fait par des prêtres (« BLACK ROBES ABUSE »), fait intervenir des images et des émotions dans l'esprit du spectateur-lecteur. Chacun des énoncés de *Presence and Resistance* conduit à des enjeux éminemment complexes, pour lesquels il n'y a pas de réponse facile, mais un lot de questions à mijoter. Que ce soit sous forme interrogative (« WHERE IS YOUR STATUS CARD? », « WHO'S YOUR DADDY? »), impérative (« STOP BLACK ROBES ABUSE », « METIS YOUR REALITY »), affirmative (« CANADA SHARE STOLEN LANDS ») ou énumérative (« RESISTANCE / DEFIANCE / OKA »), ces « panneaux de mots », où l'ironie et l'irrévérence se mêlent, souhaitent susciter le débat, dû-t-il n'avoir lieu que l'espace d'un instant entre un spectateur et lui-même.

Comme Heap of Birds (1999, ligne) le mentionnait à propos d'*American Leagues* : « *it's important just to kind of voice the issue, talk about it* ». Dans *Presence and Resistance*, c'est le statut des cultures autochtones à l'intérieur du territoire géographique et identitaire du Canada qui constitue ce sujet dont il faut parler. Sa démarche fait entendre, dans l'espace public, la blessure territoriale (« STOLEN LANDS »), physique et psychique (« BLACK ROBES ABUSE ») des Amérindiens. Elle évoque également l'insurrection (« RESISTANCE / DEFIANCE / OKA ») et le sentiment d'injustice (« STATUS CARD ») qui animent plusieurs d'entre eux, tout en donnant à réfléchir à propos des relations historiques (« LOUIS RIEL »), présentes et futures (« METIS YOUR REALITY ») entre les Canadiens et les Premières Nations. Ces panneaux-réclame sont des porteurs de parole, des porte-voix amérindiens. Incarnant et performant l'amérindianité de manière actuelle, ces œuvres poétiques et politiques transforment les lieux

²³⁸ Traduction libre : « Je pense qu'il faut s'interroger sur les choses pour les connaître. Si vous êtes trop explicites, les gens tourment simplement la page et vont luncher. Ils ne creusent pas vraiment pour trouver quelque chose. Je pense que vous devez toucher ce point où, simplement par le visuel, vous vous demandez "Qu'est-ce que c'est ? Faut-il que je regarde ?" et puis vous réfléchissez sur ce que cela signifie. C'est pourquoi une grande partie de ce travail n'est pas très explicite. »

qu'elles investissent en un espace où la présence et la résistance des Premières Nations peuvent être entendues et discutées.

Une des forces des œuvres de Heap of Birds réside dans leur capacité à conjuguer dissidence et dialogue. La provocation contenue dans leur discours, si elle véhicule une charge de violence contestataire, invite à une véritable réflexion. Dans l'espace relativement silencieux de la ville, l'artiste affiche des cris en caractères gras, une voix martelée à coups de changement de lignes. L'aspect sobre des panneaux-reclame favorise la lisibilité de ces « *insurgent messages* ». S'inscrivant dans un contexte de diffusion légitime (commandité par des institutions artistiques) et en un sens conventionnel (les codes de l'écriture publicitaire), la parole véhiculée par l'artiste peut être prise au sérieux. Qu'un graffiti exprime une idée contestataire ne surprendra personne. On se pose assez peu de questions devant un « *punk's not dead* » ou un « nique la police », mais on s'en pose un peu plus devant les œuvres d'Edgar Heap of Birds, dont la facture n'a rien du gribouillis. Ainsi, le spectateur, qu'il soit volontaire (s'il a visité la Nuit blanche 2008 de Toronto) ou involontaire (s'il est passé par là le lendemain en allant faire des courses par exemple), percevra cette voix comme un discours recevable, malgré son caractère dissident et provocateur. Cette parole performative dialogue avec son public. Elle provoque ceux à qui elle s'adresse, mais provoque aussi une rencontre avec ceux-ci, les invitant, à travers leur expérience de l'œuvre dans l'espace urbain, à réfléchir aux Premières Nations et, possiblement, à les percevoir autrement.

Le traité urbain de Marvin Francis

On retrouve cette tension entre dialogue et dissidence dans la poésie de Marvin Francis²³⁹. Dans son recueil intitulé *City Treaty* (2002), il revisite la figure du traité colonial et

²³⁹ Marvin Francis est un écrivain né en 1955 dans la réserve de Heart Lake, au nord de l'Alberta. Il s'était établi à Winnipeg, où il est décédé du cancer, en 2005. Il a écrit pour le théâtre, la radio et la télévision, en plus de réaliser quelques mises en scènes, de même que des toiles et des collages. Son premier livre, *City Treaty*, constituait son mémoire de maîtrise en création littéraire, fait à l'Université du Manitoba. Il y poursuivait des études de doctorat au moment de son décès, et ses archives y ont été déposées. Un recueil posthume, *Bush Camp*, est paru en 2008. Actif sur la scène canadienne du *spoken word*, Marvin Francis était un membre fondateur de l'Aboriginal Writers Collective of Manitoba, en plus de siéger sur les comités de la Manitoba Writers' Guild et de la Urban Shaman Gallery, qui a nommé une de ses salles d'exposition en son honneur.

donne une voix résolument urbaine et contemporaine aux Premières Nations. Les poèmes tissent une série de rencontres entre la ville et le traité, faisant également intervenir la figure du trickster. Dans un compte-rendu paru dans *The Globe and Mail*, Rob McLennan écrit (2002, p. D58) : « *the playfully rich and brutally honest long poem by Marvin Francis, City Treaty, writes the tensions between cultural assimilation and a traditional community* ». Actualisant l'imaginaire et l'expression de l'amérindianité, son écriture rompt avec les conventions relatives aux représentations des Premières Nations, mais aussi avec celles qui sont reliées au genre de la poésie.

Marvin Francis emprunte ainsi différents codes et registres d'écriture, associés entre autres à la dramaturgie, au scénario et à l'oralité, afin de parasiter le genre poétique. La catégorisation du « *long poem* », inscrite sur la couverture du livre, est questionnée, malmenée dans *City Treaty*. Celui-ci ne constitue pas un seul long poème suivi, mais une suite de poèmes de longueurs variables qui s'enchaînent ou s'emboîtent les uns dans les autres. Comme le note encore McLennan (*ibid.*), le recueil constitue « *a steady stream, a continuously essaying roll on the crushing effects of being caught between two cultures* ». Par ailleurs, la présence fréquente d'interludes – placés à différents endroits de la page, comme autant de sous-titres ou de jonctions entre les poèmes – fait en sorte qu'il est souvent difficile de savoir là où un poème se termine et un autre (s'il s'agit bien d'un autre poème) commence.

Par des jeux de déplacements, Marvin Francis court-circuite l'opposition entre l'imaginaire conventionnel des cultures amérindiennes (qui les situe dans un passé précolonial, incivilisé) et les Amérindiens qui se retrouvent en ville aujourd'hui. Selon cette perception stéréotypée, analysée notamment par Robert Berkhofer (1979, p. 29 ; *infra*, p. 29-30), les membres des Premières Nations habitant en milieu urbain seraient moins « authentiques », moins « amérindiens » que ceux d'autrefois. Marvin Francis s'en prend à ce préjugé qui ramène irrémédiablement les cultures amérindiennes à un passé fantasmatique. À la manière de Zig Jackson et de Terrance Houle, l'auteur de *City Treaty* illustre l'absurdité du cliché de « l'Indien dans la ville²⁴⁰ » : un être naïf qui, hors de son monde « sauvage », serait incapable

²⁴⁰ Parmi ses multiples représentations, notons le film français *Un Indien dans la ville* (1994), ainsi que le *remake* qu'en a fait Walt Disney, intitulé en version française *Un Indien à New York* (1997).

de lire les signes de la « jungle » urbaine. Déboussolé par le mode de vie urbain contemporain, ce personnage semble perdu, puisqu'il aurait « perdu » sa culture. Il serait inapte à accomplir des gestes « non traditionnels » comme prendre l'autobus, aller à l'épicerie ou encore chez McDonald. Dans l'univers de Francis (2002, p. 12), on nous y demanderait « *how about a / mcTreaty™ / would you like some lies with that?* »

Dans ses poèmes, Marvin Francis fait rimer l'amérindianité et l'urbanité. Il urbanise l'univers de l'amérindianité et amérindianise la ville et ses représentations. Dans son écriture, il ne s'agit pas que de mettre en place une perception actuelle, urbaine et mondialisée des cultures amérindiennes, mais aussi de faire advenir des éléments associés aux Premières Nations au cœur de la trame urbaine, comme le fait également Edgar Heap of Birds. Dans certains passages, ce surgissement de l'amérindianité dans le monde contemporain s'attaque violemment (et avec un humour irrévérencieux) aux clichés des Premières Nations que l'on retrouve dans la culture populaire (cinéma, logos commerciaux, équipes de sport). Dans un poème intitulé « *White Settlers* », Marvin Francis écrit (*ibid.*, p. 46-47) :

MASSACRE
ATTACK AT DAWN
MAIN STREET is burning

BURN BABY BURN
HATCHET CITY, MAN

TOMAHAWK TUNES, MAN OH MAN
KILL KILL KILL
MURDER MUTILATE MAYHEM
SCALP THEIR STUBBLE ASSES
SCALP THEIR GRANDMAS
SCALP THEIR BARBERS
SCALP DISNEY, MAN
AND SKIN Bambi
And HOPPED UP CASSIDY

DISFIGURE THOSE STUBBLE DREAMS

Fuk u john wane
Clint westwood
[...]

Fuck your colonial euro-attitude dudes
Your post colonial angst

Fuck mohawk gas
Atlanta braves
Cleveland indians
Washington redskins
THE KANSAS CITY CHIEFS

And especially
One little
Two little
Three little
Indians

All in a pig pile on top of that²⁴¹.

Ce poème utilise à profusion le registre de l'*invectif*, néologisme proposée par Marie-Hélène Larochelle pour souligner le caractère performatif de l'écriture littéraire. Dans son ouvrage *Invectives et violences verbales dans le discours littéraire*, Larochelle écrit (2007, p. 60) : « On attribue à l'*invectif* les qualités performatives du littéraire, soit une force de révélation, de témoignage, de martèlement et d'éloquence qui assure l'événement de la violence. » Ces différentes forces (principalement le martèlement et l'éloquence) traversent le texte de Marvin Francis et font en sorte que la violence y prenne la forme d'un événement, d'une performance qui agit sur le lecteur.

Par l'emploi de la deuxième personne et l'usage de verbes à l'infinitif, le poème « *White Settlers* » prend son lecteur tantôt à témoin, tantôt à partie, en oscillant entre l'invitation et l'invective. Au début du texte, une certaine connivence s'installe dans l'appel à la violence symbolique. L'attaque vise ensuite plus directement des personnes : « *Fuck your colonial euro-attitude dudes / Your post colonial angst* ». Mais à qui s'adresse exactement cette

²⁴¹ Traduction libre : « MASSACRE / ATTAQUE À L'AUBE / LA RUE PRINCIPALE brûle // BRÛLE BÉBÉ BRÛLE / HACHETTEVILLE, MAN // SUR L'AIR DU TOMAHAWK, MAN OH MAN / TUE TUE TUE / MEURTRE MUTILATION GRABUGE / SCALP LEURS CULS POILUS / SCALP LEURS GRAND-MÈRES / SCALP LEURS BARBIERS / SCALP DISNEY, MAN / ET ÉCORCHE Bambi / Et PIÉTINE CASSIDY // DÉFIGURE CES RÊVES DE MERDE // Va chier john veine / Clint westwood [...] / **J'emmerde votre attitude euro-coloniale** / Votre angoisse post-coloniale // Fuck gaz mohawk / Les braves d'atlanta / Les indians de cleveland / Les redskins de washington / LES CHIEFS DE KANSAS CITY // Et tout particulièrement / Un petit / Deux petits / Trois petits / Indiens / Dans un gros tas au-dessus de tout ça ».

insulte ? À qui s'adressent les injonctions qui précèdent ? Qui doit scalper Disney et écorcher Bambi ? L'écriture de Marvin Francis joue avec son lecteur, fait de lui tantôt un complice, tantôt une cible. Les adresses du texte obligent le lecteur à s'adresser à lui-même. Y a-t-il quelque chose en moi qui prête flanc à ces attaques, qui les justifient ? Suis-je un lecteur-colon ? Qu'est-ce que le poème me demande ? Que veut-il que je fasse ? Que cherche-t-il à faire de moi ? Le caractère performatif de la poésie de Marvin Francis réside dans son action sur le lecteur, qui est forcé de se positionner, de participer au texte et à son événement, un peu comme un spectateur participe à l'action dans une œuvre d'art de performance.

Les adresses et les attaques qui parcourent l'écriture de Marvin Francis ne sont pas dénuées d'un humour qui participe du registre de l'*invectif*, également employé par Edgar Heap of Birds avec son énoncé « SMILE FOR RACISM ». L'ironie est particulièrement présente dans cet autre passage de « *White Settlers* », où Marvin Francis écrit (2002 p. 47) :

SO
LET'S PLAY SMALL POX BLANKET BINGO

Under the B: BYE BYE NATIVE GUY U GOT THE POX
Under the I: I got scars under my eyes
Under the N: NATIVE VERSUS SETTLER, THE SEQUEL
Under the G: gone with wind A RHEA
Under the O: Oh, boy, oh, oh, oh no, I am freaking dead, man
And finally

BINGO!!!!!!!!!!²⁴²

La propagation de la petite vérole par le biais de couvertures infectées et distribuées aux Amérindiens est évoquée ici avec ironie en étant associée au bingo. L'horreur et l'humour travaillent ici de pair et permettent à l'un et l'autre de fonctionner de manière à la fois plus efficace et plus complexe. Ailleurs (*ibid.*, p. 50), le poète transforme la piste des larmes (*trail of tears*) de l'exil forcée de la nation cherokee en « *trail of beers* » (la piste des bières). Les

²⁴² Traduction (très) libre : « ALORS / SI ON JOUAIT AU BINGO DES COUVERTURES DE PETITE VÉROLE // Sous le B : BYE BYE L'INDIEN TU AS LA VÉROLE / Sous le I : il a des cicatrices sous les yeux / Sous le N : NATIF CONTRE COLON, LA SUITE / Sous le G : GALOPE DANS LE VENT GLOBULE BLANC / Sous le O : Oh, boy, oh, oh, oh non, je suis raide mort / Et finalement // BINGO!!!!!!!!!! »

jeux de mots et calembours chez Francis ne viennent pas nier la douleur, l'insoutenable, mais lui permettent de toucher sa cible, comme le faisait Miss Chief avec ses flèches. L'horreur donne une épaisseur à l'humour, qui vient à son tour désarmer les mécanismes de défense que nous plaçons devant ce qui nous rebute. Que l'image soit drôle permet au lecteur de se sentir de connivence avec ce qu'évoque le texte, comme si le lecteur pouvait rire avec Marvin Francis de la « blague » qu'il raconte et ainsi trouver sa place dans la violence érigée par le poète amérindien envers le colonialisme historique et actuel.

Poésie performative (et ironique)

Dans sa poésie, le « plaisir du texte » s'inscrit dans une tension conflictuelle, alors que le « grain de la voix » et le « bruissement de la langue », pour reprendre ces autres notions de Roland Barthes, se font discordants. Comme l'écrit Warren Carriou (2006, p. 149) dans la revue *Studies in Canadian Literature* : « *Francis uses postmodern irony and verbal excess to show how the lives of contemporary Aboriginal people are implicated in complex patterns of symbol, contract and stereotype which work to keep them in marginal positions*²⁴³. » L'humour permet de redonner une place aux Premières Nations dans ce monde qui les exclut. Un poème ne peut, pour ainsi dire, pas grand-chose contre la récupération des représentations des cultures amérindiennes, ni contre des équipes de sport multimilliardaires qui tiennent mordicus à leur image de marque. Dans le terrain d'action que constitue malgré tout le texte poétique, Marvin Francis témoigne de son écœurement, répond à la vulgarité du racisme par la vulgarité orale et transgressive du langage : « *fuk u* ». Le sujet du poème ne peut tenter de procès contre les Redskins de Washington ou les Braves d'Atlanta pour les obliger à changer de nom et de logo, mais il peut par contre « envoyer chier » toutes ces représentations qui évoquent les cultures amérindiennes mais qui annihilent tout contenu culturel amérindien et en donnent une image simpliste et fautive. Le sujet poétique peut exprimer sa haine, son dégoût et sa rage envers ces symptômes de réduction culturelle amnésique qui affectent les Premières Nations.

²⁴³ Traduction libre : « Francis utilise l'ironie postmoderne et l'excès verbal pour montrer comment la vie des Amérindiens contemporains est impliquée dans des systèmes complexes de symboles, de réductions et de stéréotypes qui travaillent à les maintenir dans des positions marginales. »

Dans ce qui constitue le seul article de fond paru à ce jour sur la poésie de Marvin Francis, Warren Carriou (*ibid.*, p. 153-154) résume bien cette situation complexe :

We live in a world in which dream-catchers and totem pole figurines are mass-produced in Asia for sale in Canadian tourist shops, a world of Atlanta Braves and Jeep Grand Cherokees and Mohawk gas stations. In the current legal climate, Disney Corporation is allowed and even expected to be aggressively proprietary about its motley cast of cartoon characters – including Pocahontas – whereas the Winnebago people and the Mohawk people and the all the other indigenous nations that have been adopted as mascots or brands have little recourse against the corporations that bear their names and trade on their identities. A question for Native people in such a situation is: how do they combat this relentless commercialization and distortion of their culture? How can they be authentically Mohawk or Cherokee or Winnebago in a cultural milieu which renders those signifiers into objects of consumption²⁴⁴?

L'identité amérindienne est pour ainsi dire piégée par des représentations de la société capitaliste et de la culture populaire. Pour Marvin Francis, détruire ou défigurer, par l'humour ou la violence, les clichés qui touchent les cultures autochtones est une question de survie, de dignité culturelle. Ces stéréotypes minent l'imaginaire qui entoure les Premières Nations, et c'est cet imaginaire que le poète s'emploie à réinventer. Carriou poursuit (*ibid.*, p. 156) :

In the same way, we might not be able to escape the shadowing presence of corporate branding, but by bringing it inside the symbolic spaces of Native culture, Francis suggests that corporate culture can be transformed enough that it can provide a space for critique and perhaps even for the expression of a new kind of contemporary indigeneity²⁴⁵.

²⁴⁴ Traduction libre : « Nous vivons dans un monde où des capteurs de rêves et des figurines de totems sont produits massivement en Asie pour être vendus dans des boutiques touristiques canadiennes, un monde de Braves d'Atlanta, de Jeep Cherokee et de stations de Gaz Mohawk. Dans le climat juridique actuel, Disney est autorisé et même pressenti pour avoir agressivement l'exclusivité de son casting hétéroclite de personnages de dessins animés – y compris Pocahontas – alors que le peuple Winnebago et le peuple Mohawk et toutes les autres nations amérindiennes qui ont été adoptées comme mascottes ou marques n'ont guère de recours contre les corporations qui portent leurs noms ou leurs images à même leur identité. Dans une telle situation, une question pour les Amérindiens se pose : comment peuvent-ils lutter contre cette commercialisation et cette déformation implacables de leurs cultures ? Comment peuvent-ils être authentiquement Mohawk ou Cherokee ou Winnebago dans un milieu culturel qui transforme ces signes en objets de consommation ? »

²⁴⁵ Traduction libre : « De la même façon, nous ne sommes peut-être pas en mesure d'échapper à l'ombrageuse présence des marques de commerce, mais en l'apportant à l'intérieur des espaces symboliques des cultures amérindiennes, Francis suggère que cette culture corporatiste peut être suffisam-

Ainsi, utiliser le verbe scalper à l'endroit de Disney participe d'une violence libératrice et réparatrice. Elle fait également preuve d'une ironie particulièrement « coupante », qui s'inscrit dans ce que Linda Hutcheon (1995, p. 35) nomme « *the cutting edge of irony* ».

Chez Francis, l'humour se montre mordant. Le motif du scalp permet d'incarner la tension à l'œuvre dans cette ironie violente. « SCALPING IS IN MY BLOOD », fait dire KC Adams à l'un de ses cyborgs hybrides. À la manière de la mélodie, plutôt joyeuse et entraînante, de la chanson « *Kill All the White Man* » (1992) du groupe punk-rock californien NOFX, les mots de Marvin Francis (« *SCALP DISNEY, MAN / AND SKIN Bambi* ») ne constituent pas des expressions de cruauté gratuite ou déplacée. Ils ont pour objectif de dénoncer les constructions commerciales d'une amérindianité de pacotille et le colonialisme en général : « *Fuck your colonial euro-attitude dudes* », comme on le lisait plus tôt. Cette boutade n'est pas un rejet univoque de l'autre non-autochtone, mais une invitation à ne plus entretenir une attitude qui fasse perdurer le colonialisme. La brutalité textuelle de Francis est porteuse de disconvenances. Une certaine convivialité accompagne ici la violence. Dans ce passage, le mot « *dudes* » ajoute à l'invective une touche qui se rapproche en quelque sorte de la camaraderie. Les lecteurs de *City Treaty*, même s'ils peuvent être des lecteurs-colons, sont aussi des lecteurs-complices, des lecteurs-camarades dans cette lutte contre les préjugés et les clichés.

Le recueil de Francis provoque, cherche à susciter des réactions, demande de signer le traité qu'il implique (2002, p. 18) :

do not listen to the translator do not read
words that wash off so easily just sign here
put your totem your mark your children here
c'mon just put your

XXX

 here²⁴⁶

ment transformée pour fournir un espace pour la critique et peut-être même pour l'expression d'un nouveau genre d'amérindianité contemporaine. »

²⁴⁶ La disposition originale du texte de Francis est ici respectée. Traduction libre : « n'écoutez pas le traducteur ne lisez pas / les mots qui s'effacent si facilement signez simplement ici / inscrivez votre totem votre marque votre enfant ici / allez mettez juste votre / XXX / ici ».

La performativité en poésie réside dans son action sur le lecteur. Francis multiplie les jeux d'adresse entre son texte et celui qui en fait l'expérience. Ces constants déplacements du sens font en sorte que le lecteur doit fréquemment interrompre sa lecture parce qu'il se trouve déstabilisé ou sollicité. La signature exigée de lui sous-entend que le contrat de lecture, à l'instar de nombreux traités conclus avec les Premières Nations, ne sera possiblement pas respecté.

La lecture est constamment dérangée : jeux de mise en page, de typographie, de ponctuation, d'enjambements, de répétitions, de distanciations et de déplacements de l'identité du sujet du poème, mais aussi d'intertextualité (allant de Shakespeare à Borges en passant par Agatha Christie). Pratiquement toutes les transgressions qui peuvent parasiter la forme dite classique du poème sont présentes dans *City Treaty*, où l'on retrouve notamment des erreurs de syntaxe ou de grammaire volontaires, plusieurs néologismes ainsi que des expressions *slang*. Les formes « caméléons » d'écriture empruntées par Marvin Francis vont du scénario de film au clavardage, de l'histoire de feu de camp à la recette de cuisine, de l'épopée à la blague grivoise. Nous avons parfois l'impression d'être face à un monologue de *stand up* comique, une pièce de *spoken word*, de slam ou de théâtre. Le lecteur doit constamment adapter sa lecture puisque le recueil change sans cesse les clauses et les modalités du contrat.

Le texte joue au trickster : il ne va pas où l'on croit, il ne se trouve jamais où l'on pense, il prend un malin plaisir à se jouer de nous. *City Treaty* convoque d'ailleurs en plusieurs endroits un personnage mystérieux et ambivalent, nommé « *the clown* ». Warren Carriou le décrit ainsi (2006, p. 155-156) :

The clown may be an Aboriginal trickster figure like Coyote or Nana-bush or the sacred clowns of the Hopi tradition. He could instead be a Shakespearean motley fool, given the many references to Shakespeare in poems such as "BNA Actor" and "native tempest". But on the other hand, when one considers this book's obsession with corporate culture and with McDonald's Corporation in particular, it seems possible that the clown is also a version of that omnipresent poster-boy of corporate globalization, Ronald McDonald. This identification is never certain, of course, but by leaving the clown's identity a mystery, Francis destabilizes its symbolic register and allows us to think, if only briefly, about a strange cross-cultural possibility: Ronald McDonald as a

sacred clown of globalized capitalism, a figure of fun who illustrates – as many Aboriginal tricksters do – the follies and the negative consequences of poor choices and corrupt structures in our society²⁴⁷.

Le puissant renversement opéré par Marvin Francis permet de reconsidérer les représentations autant des Premières Nations que de la société capitaliste globalisée. En les réunissant et les détournant, il affecte ces deux registres d'images. Il inclut des éléments de la culture populaire dans l'imaginaire de l'amérindianité tout en amérindianise l'univers de la mondialisation. S'appropriant cette figure, il fait de Ronald McDonald un étrange trickster, et du trickster, un étrange Ronald McDonald.

Ces métaphores métisses mettent en place « *a new kind of contemporary indigeneity* », pour reprendre l'expression de Carriou, redéfinissent à la fois l'amérindianité et l'américanité, réécrivent l'histoire. Dans un passage de *City Treaty*, Marvin Francis réinvente d'ailleurs l'origine de la colonisation du continent américain, en imaginant que Christophe Colomb ait abouti en Antarctique et qu'il ait rencontré des pingouins au lieu des Indiens. Il écrit (2002, p. 36) :

and the santa maria gets drunk and takes chris to Aunt
Artica instead
think about it, man, indian pen
guins, man, red and white noble penguins, man
drunken fucken penguins, man, the only good penguin is a
dead penguin, man
just think what if columbus had discovered himself instead²⁴⁸

²⁴⁷ Traduction libre : « Le clown peut être une figure du trickster amérindien comme le Coyote, Nabanush ou les clowns sacrés de la tradition hopie. Il pourrait être plutôt un idiot shakespearien, étant donné les nombreuses références à Shakespeare dans les poèmes, tels que "BNA Actor" ou "native tempest". Mais, d'un autre côté, lorsque l'on considère l'obsession de ce livre pour la culture d'entreprise, et pour McDonald en particulier, il semble possible que le clown soit également une version de ce personnage omniprésent dans la globalisation corporatiste qu'est Ronald McDonald. Cette identification n'est jamais claire, bien sûr, mais en faisant de l'identité du clown un mystère, Francis déstabilise son registre symbolique et nous permet de penser, bien que brièvement, à une étrange possibilité interculturelle : Ronald McDonald en tant que clown sacré du capitalisme mondialisé, une figure humoristique qui illustre – comme le font plusieurs tricksters amérindiens – les folies et les conséquences négatives des mauvais choix et des structures corrompues dans notre société. »

²⁴⁸ Traduction libre : « le santa maria devient saoul et amène chris chez tante / arctique à la place / pense-y mec des pingouins amer / indiens, mec, de nobles pingouins rouges et blancs, mec / des putains de pingouins saouls, mec, le seul bon pingouin est un / pingouin mort, mec / imagine seulement si colomb s'était découvert lui-même à la place ».

Dans cet extrait, le cours de l'histoire et les clichés par rapport aux Premières Nations sont tous deux détournés. Marvin Francis fait dévier la navigation de l'équipage de Colomb et, par conséquent, le récit colonial. De manière ironique, mais aussi porteuse de pistes pour réinterpréter la « découverte » du continent américain, il démontre par l'absurde le caractère réducteur de l'imaginaire colonial de l'amérindianité.

Le texte de Marvin Francis demande à son lecteur de saisir l'ironie, le sourire de la provocation, d'entrer dans la relation de connivence qu'elle propose. C'est là que réside la participation demandée au lecteur pour parapher le contrat et réaliser la performance. Il s'agit de disconvenir des préjugés et de résoudre de manière ludique et créative l'inéquation entre traditions amérindiennes et modernité nord-américaine, d'opérer un métissage entre les tipis et les trottoirs, les traités et les ruelles, les coiffes de plumes et les autoroutes, Bambi et le bingo, ainsi qu'entre le trickster et Ronald MacDonald. Le traité urbain que propose le poète à ses lecteurs réside dans ce pacte de dissociation entre les cultures amérindiennes et leurs stéréotypes. À travers son écriture expérimentale, Marvin Francis nous convie à réinvestir un contenu culturel créatif dans les images souvent figées de l'amérindianité ou, comme il l'écrit (2002, p. 11), à lire les corps derrière les totems : « *walking through the bush narrative / read the bodies behind the totems / the marks so important* ».

Yves Boisvert : jouer tous les rôles

Cette ironie violente, qui met à mal les stéréotypes, se retrouve de manière vive chez Yves Boisvert²⁴⁹. Dans son recueil *Voleurs de cause* (1992), consacré à la crise d'Oka de l'été 1990 et aux tensions identitaires que ce conflit culturel incarne de manière forte, il donne à entendre différents points de vue au sujet de cet événement historique et médiatique. Comme

²⁴⁹ Yves Boisvert est un écrivain québécois né en 1950 à l'Avenir. À ne pas confondre avec le journaliste de La Presse ni avec le professeur de l'École nationale d'administration publique (ayant publié des livres sur la postmodernité et sur l'éthique) qui portent le même nom, il a fait paraître depuis 1974 vingt-cinq titres, ainsi que quelques livres d'artiste. Titulaire d'une maîtrise en études littéraires de l'Université du Québec à Trois-Rivières, son œuvre a été très peu commentée par la critique universitaire. Il a participé à un très grand nombre de lectures publiques et a par ailleurs performé des extraits de *Voleurs de cause* à la seizième édition du Festival Polyphonix, qui a eu lieu à Québec en 1991.

le rappelle Isabelle St-Amand (2009, p. 147) : « La crise d'Oka, qui découle d'un projet controversé de développement municipal sur des terres revendiquées par les Mohawks, constitue la scénographie d'identités antagonistes quant à la territorialité. » Elle ajoute (*ibid.*, p. 148) : « Objet d'une médiatisation intense, le conflit n'est pas circonscrit aux lieux du siège mais prend également place dans l'espace public, où se heurtent des concepts divergents du lien au territoire. » Investissant ce conflit de manière polyphonique, le sujet du poème chez Boisvert prend tantôt les traits d'un guerrier mohawk, tantôt ceux d'un membre de l'armée canadienne, ailleurs ceux d'un Québécois qui fait preuve d'incompréhension raciste ou encore d'un autre qui montre davantage d'empathie.

Voleurs de cause permet de considérer une perspective non-autochtone vis-à-vis de la question des clichés des Premières Nations. À l'instar de la performance de Coco Fusco et Guillermo Gómez-Peña, qui ne sont pas des artistes amérindiens, la poésie d'Yves Boisvert démontre que le détournement des représentations figées des cultures amérindiennes peut également se déployer d'un point de vue allochtone. Si l'image de l'Indien participe d'une construction symbolique « blanche », il appartient également aux « *liberal Whites* » évoqués par Robert Berkhofer (1979, p. 197 ; *infra*, p. 51) de contribuer à sa critique et à sa déconstruction. Un peu comme Terrance Houle jouait à l'homme occidental dans *Urban Indian*, ces créateurs jouent en quelque sorte aux Indiens, mais d'une façon radicalement différente de celle employée par les indianophiles ou ceux que Daniel Francis (1992, p. 109 ; *infra*, p. 34) nomme les « *plastic shamans* ».

Avec la « verve acérée » qui le caractérise et que souligne Denise Brassard (1994, p. 10), Yves Boisvert joue tous les rôles, adopte toutes les positions, endosse tous les discours possibles. À travers ce jeu de masques qui emprunte par moments au caractère grossissant et irrévérencieux de la caricature – ou encore à la figure sans cesse mouvante du trickster –, il se dégage un appel à l'insoumission. *Voleurs de cause* constitue un plaidoyer qui critique la réduction stéréotypée de l'altérité. Marie-Claude Girard (1992, p. 27) écrit à propos de ce livre :

Cette analyse de la crise d'Oka sous forme de poème aurait pu se transformer en poésie de circonstance, genre vieillot et surfait s'il en est. Pas de danger

avec Yves Boisvert, il est beaucoup trop furieux et il nous emporte avec lui sur le vent de sa colère, avec des images fortes et violentes, une ironie mordante et un refus de se taire et de fermer les yeux devant les inepties qui nous entourent.

Renouvelant le genre de la poésie historique et se moquant de son caractère épique, ce recueil fait de la Crise d'Oka une performance, une intervention qui invite à remettre en question les conventions reliées aux cultures amérindiennes, ainsi que les relations imaginaires, politiques et territoriales que les Blancs entretiennent avec l'amérindianité.

Le conflit entre les Warriors mohawks et l'armée canadienne est décrit par Boisvert (1992, p. 22-23) à la manière d'une œuvre d'art-action, avec sa « proposition », ses « manœuvres » et son « espace d'intervention » :

Proposition :

les Gueules ont résolu de tenir un Siège
et d'affronter ce qui a du front
tout le tour de la tête

Manœuvres :

saccager le terrain de golf de la minorité amusante
l'investir autrement qu'en investissant dessus
bloquer le pont qui relie la métropole aux Amériques
intimider dans un dessein préjudiciable à l'ordre public
beurrer de caca les murs des maisons de la société
faire tourner la justice en bourrique
flouer quiconque a de quoi à se reprocher

Performances :

obliger l'Armée à changer sa manière de penser
harangues, provocations, dénonciations
signatures de faux Traités
forcer deux ou trois fois le recul du Régiment

Espace d'intervention :

le quartier général des libérateurs
un centre de désintoxication haut-de-gamme
endroit idéal pour passer des vacances
se soigner le bas du dos
ou prendre la fuite

Installations :

troncs d'arbres, pneus
renversements de chars de police
bidons d'essence avec plomb
allumettes aux frottoirs

Adjuvants :

chansons naturistes et feux de camp
s'inscrivent sans accroc
au programme régional de soutien à la création Iroquoise

Sur invitation

En plus des emprunts au vocabulaire de l'art de performance, ce poème performe l'amérindianité. On y retrouve ce mélange d'art, d'activisme et d'analyse (ou encore de création, de critique et de citoyenneté), qui compose la performance selon Dwight Conquer-good (Bial, 2004, p. 318 ; infra, p. 14).

Dans le poème de Boisvert, les barricades des Warriors se transforment en « installations », en œuvres d'art engagées. L'insurrection iroquoise devient une métaphore de la lutte anti-capitaliste, mais aussi de l'obligation, pour les sociétés québécoise et nord-américaine, de penser autrement, notamment leur rapport aux Premières Nations. Celui que Gabriel Landry (2003, p. 189) décrit comme « le plus baveux de nos poètes » met ici en scène une glorification de la résistance impossible. Le contraste entre la pinède (bribe de terre préservée, sauvage, qui constitue le vestige morcelé d'une Amérique amérindienne) et le golf (espace domestique, contrôlé, artificiel et petit-bourgeois) est frappant. Il s'agit, comme l'écrit Boisvert (1992, p. 46), d'« une drôle de guerre / perdue d'avance / gagnée dans le vide / mettant au prise les Iroquois et le reste du monde ». Le désir d'agrandir un terrain de golf sur un territoire pour ainsi dire déjà volé constitue pour le poète une aberration contre laquelle il faut se battre, ainsi que le remarque Isabelle St-Amand (2009, p. 152) : « Le recueil *Voleurs de cause* dénonce quant à lui la logique de la propriété privée et la poursuite du profit qui motivent la réalisation de ce projet de développement domiciliaire et récréatif. » Les soixante-dix-huit jours de la crise d'Oka illustrent pour Boisvert la violence et la bêtise humaines. Il s'agit d'une « dénonciation juste et foudroyante », pour reprendre l'expression de Tony Tremblay (1995, p. 21), qui vise ceux que Boisvert nomme dans un autre poème

« les illuminés de la fiction coloniale imputable au maintien de la névrose économique ». Dans ce même texte, paru dans la revue *Zéro de conduite*, il ajoute (1994, p. 5) : « le colonialisme est une pensée niaiseuse ».

Dans la lutte scénographiée par *Voleurs de cause*, la figure du guerrier amérindien se profile, étant à la fois valorisée et pour ainsi dire *déshéroïsée*. Boisvert écrit (1992, p. 16) :

inconnu, étranger, rétif, pirate
 concentrationnaire retranché de l'histoire
 un guerrier masqué
 majestueusement se lève parmi les annonces de Coke
 le visage en suie au milieu des fougères de sang
 la gueule merveilleuse d'indocilité
 qu'on devine à travers le mouchoir sale

Dans sa poésie irrévérencieuse, les stéréotypes ne sont jamais intacts, jamais indemnes. Ils sont présents, se profilent grossièrement ou discrètement, mais se retrouvent déplacés, détournés, comme en témoigne ce passage (*ibid.*, p. 25) : « le choc du réel dans la pavane du fantoche / la chute du corps de John Wayne / en bas de ses talons de bottes de cowboy / dans un film où le carnage aurait pu gagner des Oscars ». Les images conventionnelles tombent pour ainsi dire en bas de leur conventionalité. Lorsqu'elles tentent de s'élever « majestueusement », la brutalité commerciale de leur réalité, avec ses « annonces de Coke », les rattrape.

Voleurs de cause court-circuite ainsi constamment les figures ou les propos convenus qu'il convoque. Le poète les évoque ou en assume l'énonciation dans le seul but de les mettre en échec, comme l'illustre cet autre extrait (*ibid.*, p. 12) :

*C'est des bandits comme les autres
 des revendeurs de cigarettes de la main gauche
 des gars de la maf du nord des États
 ils retirent 1500 bâtons par semaine
 tu leur vois pas le visage
 peut-être même pas des Indiens !*

pensent un joueur attitré un consommateur un usager
 loyautés impartiales de pinochets au temps des Pharaons
 apprivoisés chez les professeurs de loterie télévisée
 plutôt que travailler pour vivre comme c'est supposé

Les préjugés se butent à la réalité et, inversement, la réalité se heurte aux préjugés. Ce jeu de face-à-face rappelle la célèbre image du Warrior et du soldat canadien qui se regarde l'un l'autre dans les yeux sans broncher (*ibid.*, p. 44) : « barricadé derrière un défi de prunelles / chacun s'apprête à dévorer l'image de l'autre ». Pour Boisvert, cette confrontation est avant tout un choc entre deux images, deux points de vue. « La configuration de l'événement par les images donne ainsi lieu à une lutte des représentations », remarque St-Amand (2009, p. 152). Dans *Voleurs de cause*, l'agentivité qui tente de fissurer la représentation souhaite pour sa part passer véritablement à l'action. Faisant parler un résistant amérindien, Boisvert écrit (1992, p. 24) : « il songe en cette nuit de fin d'été / aux Bochimans, à Hollywood, aux Martyrs canadiens / le doigt sur la gachette / il songe qu'il ne rêve pas ».

À travers les tactiques et les sarcasmes du poète, un personnage nommé Bill Wâbo intervient par moments pour brouiller les positions et les jeux de pouvoir de ce conflit territorial et symbolique. Il tient le rôle du trickster qui, comme dans *City Treaty* de Marvin Francis, peut à la fois surplomber le récit et y participer. C'est en quelque sorte lui qui, à travers le sujet sans cesse changeant du poème, raconte la crise d'Oka, en se glissant dans la peau de ses protagonistes et de ses figurants comme il le fait dans ce passage (*ibid.*, p. 54) :

Michel, chef de fil du Ku Klux Klan à Montréal
 Michel, dit *le cyclope altier*
 s'indigne, ma grand'foi, des accusations
 qu'on lui assène dans les genoux
 à propos de bombes fumigènes et de cailloux
 frondés sur des femmes et des enfants
 à l'occasion de la traversée du pont des deux mondes
 que les Grands Esprits ont condamné
 y disposant des sacs de sable et des pièges à ours
 une cinquantaine de jours plus tôt

mon Wâbo, chrysalide tranquille
 derrière ses verres fumés
 assiste à un combat autrement plus grave
 son cœur plaide contre trois démons blancs
 se reléguant à tour de rôle :

l'humiliation
 l'envahissement
 l'assimilation

Derrière ses lunettes de soleil, le trickster-Wâbo témoigne d'une position lucide par rapport à la crise d'Oka, remarquant la « scénographie d'identités antagonistes », la « lutte des représentations » et la « médiatisation intense » soulignées par St-Amand.

Dans sa relecture du conflit, « le poète brouille sans cesse les perspectives, complexifiant les rapports à la territorialité et les découpages identitaires », observe encore St-Amand (2009, p. 155). La crise d'Oka pour Boisvert ne se réduit pas à la volonté d'agrandir un terrain de golf sur un territoire réclamé par les Mohawks, mais témoigne d'un rapport politique interculturel à réinventer. Isabelle St-Amand ajoute (*ibid.*, p. 154) : « Boisvert prend la parole pour troubler la bonne conscience du citoyen, dénoncer l'empiètement territorial et dénigrer tour à tour militaires, politiciens, élites locales et médias. » Dans l'immédiat, le trickster de Boisvert est impuissant à changer le cours du monde. Vers la fin du recueil, il écrit (1992, p. 82) : « *je laisse au Visage Pâle le seul rictus / qui le fasse vraiment jouir / celui de me juger pour outrage aux lavettes / attentat contre l'attentisme / état de siège au clair de lune* ». Détourner les clichés ne permet pas de les effacer complètement. Cependant, de tels détournements élargissent et complexifient l'imaginaire de l'amérindianité. Le rictus du trickster adressé au Visage Pâle peut avoir de réelles répercussions dans cette lutte qui se joue aussi, et peut-être davantage, sur le plan symbolique.

L'amérindianité violente et performative de Josée Yvon

Dans certains passages de l'œuvre de l'écrivaine Josée Yvon²⁵⁰, la violence liée à l'amérindianité s'incarne de particulièrement exacerbée. Souvent accompagnée d'ironie, on retrouvait cette violence dans les scènes de viol chez Kent Monkman, dans les injections et

²⁵⁰ Josée Yvon est une écrivaine née à Montréal en 1950, où elle est décédée, en 1994, des suites du sida. Après avoir étudié à l'UQAM et avoir œuvré dans le milieu du théâtre (elle est une des cofondatrices du Théâtre Sans Fil et elle s'est impliquée dans le Grand Cirque ordinaire), elle se consacre entièrement à la littérature à partir de 1974. En vingt ans d'écriture, elle a publié douze livres, ainsi qu'un très grand nombre de critiques littéraires dans différentes revues (dont *Mainmise* et *Hobo-Québec*). L'importance de son œuvre, longtemps reléguée dans l'ombre de celle de son conjoint Denis Vanier, commence à être reconnue. S'inscrivant à la fois dans la contre-culture et dans le féminisme radical, son écriture se caractérise par une violence extrême et aborde des sujets comme la prostitution, la drogue, l'homosexualité, la transsexualité et autres phénomènes de la marginalité.

les invectives de KC Adams (« I CLUB BABY SEALS »), de Heap of Birds (« SMILE FOR RACISM ») et de Marvin Francis (« SCALP DISNEY, MAN »), ainsi que dans la relecture de la crise d'Oka par Yves Boisvert et ses « renversements de chars de police ». Contrairement à ces œuvres, la violence chez Yvon participe d'une « écriture de l'insoutenable », comme le souligne Claude Beausoleil (1980, p. 18), et ne trouve pas le secours de l'ironie afin d'être recevable. Une des particularités de son écriture réside dans le fait que les personnages qu'elle met en scène sont pratiquement toutes des femmes, souvent victimes d'abus. Un peu comme dans le film *Thelma et Louise* (1990) de Ridley Scott, les femmes dans l'univers de Josée Yvon sont en quelque sorte poussées malgré elles vers la violence, entreprenant, à travers une guérilla où elles semblent n'avoir plus rien à perdre, de se venger contre le monde patriarcal dont elles refusent d'être plus longtemps les souffre-douleur. Dans ses récits poétiques, la présence des Premières Nations s'inscrit dans cette représentation d'une marginalité violentée et dissidente.

À l'instar d'Yves Boisvert, Josée Yvon n'est pas une écrivaine des Premières Nations. Néanmoins, plusieurs de ses personnages sont, d'une manière ou d'une autre, d'origine amérindienne. Il y a notamment Ginette dans *La chienne de l'Hôtel Tropicana* (1977), Bobby dans *Maitresses-Cherokees* (1986) et America dans *Les laides otages* (1990)²⁵¹. Son écriture contribue, de manière similaire à celle de Boisvert, à défiger les images stéréotypées des Amérindiens et, surtout, des Amérindiennes. Bien qu'il soit allochtone, son point de vue se rapproche davantage de la position de Marvin Francis que de celle de tous ces écrivains américains et européens qui ont échafaudé une image romantique de l'Indien. Commentant son récit poétique *Maitresses-Cherokees*, Stéphane Lépine (1986, p. C4) écrit dans *Le Devoir* : « Le lecteur entraîné dans cet univers pétri de violence et de faux-semblants ne peut pas ne pas se sentir concerné. Ce récit va bouleverser l'ordre de ses valeurs et de ses intérêts. » Au sujet du même livre, Paul Bélanger (1986, p. 11) note dans *Nuit blanche* : « Josée Yvon dérange notre quiétude, c'est ce qui me fait la lire. » Inquiétante, bouleversante et dérangeante, l'œuvre de Josée Yvon témoigne de la violence du monde et fait violence à son lecteur.

²⁵¹ Pour une analyse plus détaillée de ces trois personnages, voir Jonathan Lamy (2008), « L'amérindianité violente de Josée Yvon ».

Dans ses livres, les Premières Nations s'inscrivent, non pas dans une époque passée, révolue, mais dans le temps présent du continent américain. « L'Amérique est un clown dont nous sommes les indiennes », écrit-elle dans *Travesties-kamikazes* (1979, n. p.). Très loin des stéréotypes qui sclérosent la représentation des Amérindiens et des Amérindiennes, l'écriture de Josée Yvon défie les clichés, transgresse les frontières culturelles et identitaires. Ce « trouble dans le genre » (Judith Butler) touche ici à la fois le genre littéraire et le genre sexuel. Dans sa poésie et son univers « transgenres », les femmes autochtones constituent des sujets qui se révoltent contre ce qui les marginalise. « Chicanas de l'underground activistes poseuses de bombes », comme elle l'écrit encore dans *Travesties-kamikazes (ibid.)*, ce sont des guerrières violentes, qui se situent résolument du côté de l'action. L'amérindianité dans son œuvre ne se compose pas d'images métaphoriques évoquant les Premières Nations, mais plutôt d'une agentivité subversive.

Chez Josée Yvon, « la performance tient lieu d'identité », comme elle l'affirme dans son premier recueil, *Filles-commandos bandées* (repris dans *Danseuses-mamelouk*, 1982, p. 124). Les femmes marginales (amérindiennes, lesbiennes, transgenres) à qui elle donne une voix se définissent par les gestes qu'elles posent pour tenter de demeurer en vie. Afin de devenir des sujets, elles prennent corps et prennent les armes. Ainsi Bobby dans *Maîtresses-Cherokees* (1986, p. 41) :

Bobby attendit son mari jusqu'à l'aube.
 Ses nerfs saillants ne l'horrifiaient pas. Ce jour-là elle
 avait eu seize ans.
 Tout l'espoir sous-entendu, le malheur non-reconcilié,
 une sorte de haine peureuse comme coupable.
 La marde toute chaude de son bébé lui coulait dans le
 dos sans pack-sack.
 Seuls dans le bungalow avec la petite, il faisait un
 soleil fou dans le lac aux Fossiles.
 Son mari ronflait propre, en tenant son dix onces.
 Ses frères sont venus le réveiller.
 Devant eux, il a pris peur, d'autres frères sont venus
 les rejoindre, il l'a traitée de « sale chienne ».
 Elle a emmené la petite dans la cuisine, continué à
 préparer le stew : du navet, des carottes, un peu de
 palette, un oignon.

Ils sont partis pour la taverne.
 Quand il est rentré, elle a pris la .12, elle l'a tirée en
 pleine face.
 Elle a eu un mari
 aussi un haut-le-cœur.

Nous apprendrons un peu plus tard dans ce livre – qui s'ouvre sur une photographie d'archives de Cherokees sur la piste des larmes – l'origine amérindienne de Bobby. On ne sait que très peu de choses sur ce personnage. Il faut dire que Josée Yvon ne verse pas dans le roman psychologique, mais plutôt dans l'écriture d'action, de combat. Ses personnages ne sont qu'esquissés, leur identité tient dans les gestes qu'ils posent, dans la performance.

Pour décrire la cavale que Bobby entreprend avec sa compagne en sortant de prison afin d'échapper aux blessures d'un passé intolérable, Josée Yvon écrit (*ibid.*, p. 84) : « Armées de leur ceinture de porc-épic, Nicole et Bobby ont entamé la route. Cherokees qui veut dire rouges de feu, enfants du soleil, ou les vraies, les principales. » Dans sa fuite de l'insoutenable, le duo forme la cellule « Ours ». Rêvant d'un attentat qui ne viendra jamais, tentant en vain de s'évader de leurs propres vies et de leurs propres fantômes, ces deux femmes fortes de désespoir doivent cependant éviter certains lieux, certaines douleurs, comme en témoigne ce passage particulièrement acerbe (*ibid.*, p. 85) :

La cellule «Ours» devait éviter la terre de la réserve.
 Dix ans plus tôt, Bobby y avait laissé une petite
 Tristane.
 Elle avait essayé de la revoir, sortant de prison, mais
 les Indiennes ont dit qu'elle était morte dans un
 accident ou qu'elle s'était suicidée.
 Elles l'ont cachée, l'ont gardée.
 Elles ont banni Bobby, l'ont battue.
 L'index pour tirer la carabine, elles l'ont découvert
 jusqu'à l'os et coulé un tube en trombone pour y
 verser du plomb, ainsi sa jointure ne plierait plus
 jamais.
 Quant au vagin, elles le remplirent d'huile et y
 mirent le feu.
 Le poil grésillait et le vagin devint tout noir.
 Mais Bobby se servait très habilement de son anus et
 de son autre main.
 Après avoir perdu leur indépendance, après s'être
 soumis aux Iroquois, puis aux Américains, les

Cherokees suivaient la traînée des larmes.
 À Chattanooga, le whisky a été apporté à la garderie.
 Les Cherokees, comme une des dix tribus perdues
 d'Israël.
 [...]

 En recevant des miroirs, les Indiens ont commencé à
 se regarder, ce qui fut leur perte : leur image les a
 figés.

Devant une telle scène, « la lecture devient malaise », comme le note Claude Beausoleil (1981, p. 75) à propos de l'écriture de Josée Yvon. Loin de la rectitude politique, elle ne fait pas l'économie de la violence et de l'abjection qui traversent le monde contemporain, y compris les sociétés amérindiennes qui en font partie. « Aucun lecteur n'est préparé à lire de tels textes. Qui croirait avoir atteint en quelque livre une quelconque démesure n'a encore rien lu », ajoute Françoise Favretto (1983, n. p.).

La dimension cruelle de cet épisode, presque nauséux pour celui qui en est le spectateur impuissant et bouleversé, rappelle les récits de Bartolomé de Las Casas (1474-1566), qui témoigna de la conquête des Amériques par les Espagnols sans en épargner les épisodes les plus répulsifs. Le rituel de torture décrit par Josée Yvon punit Bobby, en plus de son séjour en prison, pour le meurtre de son mari décrit plus tôt. L'index qui a pressé la gâchette a été mutilé, rendu inutilisable, tout comme son sexe. Sa propre communauté réinstaure ici sa loi de manière horrible, bannissant Bobby par un sacrifice particulièrement cruel, qui la prive de son corps, de sa fille et de sa culture. Celle qui a voulu s'affranchir de la séquestration quotidienne d'un mari alcoolique paie de sa propre identité cette pulsion de libération qu'elle a eu l'audace, ou peut-être simplement la désespérance, de ne pas refouler plus longtemps. Sans culture ni progéniture, sans mémoire ni avenir, Bobby est condamnée à passer pour morte. Son agentivité se bute à la cruauté du monde. Dans l'univers implacable et excessif de Josée Yvon, la violence ne cesse de répondre à la violence, à la manière d'une vendetta ou d'une guerre de vengeance sans fin.

L'écrivaine décrit les cultures amérindiennes de façon implacable, sans cette empathie qu'on retrouve fréquemment lorsqu'il est question des Premières Nations dans des œuvres littéraires québécoises. Il se dégage néanmoins une étrange forme de tendresse dans les

situations imaginées par Josée Yvon. Il s'agit d'« un monde qui meurt du poids de sa tendresse », tel que le remarque Jean Royer (1983, p. 10). Bobby, l'anti-Pocahontas mise en scène par l'auteure, constitue l'opposée de la « Princesse indienne », cette gentille squaw, timide et parfois coquine. Prisonnière d'une situation complexe, gangrenée, elle veut sauver sa peau à coups de carabine, abattre le désespoir. Mais la blessure identitaire qui la traverse est irréparable. Les larmes de l'exil forcé ne s'essuient pas, et leur traînée fissure le paysage comme une plaie de mauvais souvenirs. Il ne lui reste que la volonté de s'en sortir, le désir d'un attentat réparateur, l'irrépressible besoin de vivre quand même, malgré ces traumatismes. Par les actions subversives de ses personnages féminins, Josée Yvon brise les miroirs, casse la représentation, nomme et profane ce qui les fige et les enchaîne à eux-mêmes.

Son œuvre outrancière lance un vaste appel à l'action, à la performance, à la libération radicale. Malgré la résistance, ses personnages tentent d'en finir avec ce reflet qui les sclérose. « En recevant des miroirs, les Indiens ont commencé à se regarder, ce qui fut leur perte : leur image les a figés », lisait-on plus tôt. Dans le fil narratif de *Maîtresses-Cherokees* (qui, comme c'est souvent le cas chez Josée Yvon, est une trame nébuleuse, rompue, fantomatique, qui fonctionne par flashes, travellings et bribes d'histoires entrecroisées), les personnages refusent de jouer à la Femme, à l'Amérindienne, de n'être que la pâle copie d'une identité qu'on leur imposerait. Insoumises, elles se risquent à vivre et à se définir, non par ce qui les conditionne, mais par les actions qu'elles posent et les gestes qu'elles osent. Si elles ne peuvent, à la manière du trickster, transformer le monde, elles se transforment elles-mêmes, développant des tactiques pour éviter les pièges des conventions et des blessures qui les poursuivent. On a coupé le doigt et brûlé le vagin de Bobby, mais elle « se servait très habilement de son anus et de son autre main », comme l'écrit Josée Yvon avec une certaine forme d'ironie irrévérencieuse, qu'on retrouve également dans cette image du « whisky [...] apporté à la garderie ».

Le thème de la violence qui traverse ses récits s'accompagne d'une autre forme de violence, qui vise le lecteur et qui fait en sorte que cette ironie n'a rien de comique. Il n'y a pas de « solution » chez Josée Yvon, pas de véritable réparation. L'Amérique est une vaste plaie, et l'identité, une incurable blessure. L'imaginaire de l'amérindianité s'y détache radicalement

du stéréotype qui incarne un contact harmonieux et spirituel avec la nature. Les personnages amérindiens féminins portent dans les poèmes-récits d'Yvon le poids d'une cicatrice continentale, d'un viol culturel. La « résurgence violente de l'altérité », appelée par Jean Baudrillard dans *Le crime parfait* (1995, p. 205), n'y advient qu'à moitié. L'altérité (féminine, amérindienne, marginale) se révolte, gagne peut-être une bataille, comme on dit, mais pas la guerre. La lutte, menée par les personnages des Premières Nations chez Josée Yvon contre leur propre image, ne conduit pas à un dénouement heureux. Ce reflet, malgré la violence dont il est l'objet et malgré l'agentivité subversive de ces femmes, continue de les figer. Les récits poétiques de l'écrivaine nous amènent cependant à repenser ce qui est habituellement considéré comme amérindien. Ils viennent, plutôt que de la représenter ou d'en reproduire les clichés, performer l'amérindianité, et ce, de manière actuelle, violente, troublante. Son écriture est performative au sens où elle nous donne à lire une série d'actions, de gestes posés comme des bombes, au sens où elle questionne les conventions qu'elle utilise (à la fois au niveau du médium et de la représentation), mais aussi parce qu'elle agit sur ses lecteurs, les bouscule, les bouleverse, ne les laisse pas indemnes.

L'authenticité impossible de Jimmie Durham

Jimmie Durham²⁵² est l'un des premiers créateurs amérindiens à détourner les clichés relatifs aux Premières Nations. Ward Churchill (1996, p. 496) le considère comme « *the pre-eminent artistic voice of contemporary Native North America* ». Dans ses œuvres, Durham utilise des matériaux associés aux cultures amérindiennes (crânes d'animaux, bouts de bois taillés au couteau, pierres semi-précieuses, coquillages, os, cuir), qu'il peint, réorganise ou combine avec d'autres types de matériaux, comme des tuyaux de pvc ou des objets trouvés. Il ajoute souvent de courts textes à ses dessins et ses toiles, qui dialoguent avec les images.

²⁵² Jimmie Durham est né dans l'Arkansas en 1940. Membre de la nation cherokee, il est principalement reconnu en tant qu'artiste visuel, mais il est également écrivain et performeur. Dans les années soixante-dix, il milite activement au sein de l'American Indian Movement puis dirige l'International Indian Treaty Council, qui œuvre dans le cadre de l'Organisation des Nations Unies et de la Commission des Droits de l'Homme. Il délaisse son engagement militant en 1980 pour se consacrer à sa pratique artistique. Une monographie de son travail est parue en 1995 dans la prestigieuse collection « *Contemporary artists* » chez Phaidon. En 2009, le Musée d'art moderne de la ville de Paris lui a consacré une rétrospective. La même année, une compilation de ses textes en traduction française, intitulée *Écrits et manifestes*, a été publiée aux Presses de l'École nationale supérieure des beaux-arts.

Illustrant assez bien sa démarche particulièrement ironique, la sculpture intitulée *Not Joseph Beuys' Coyote* (1990) se compose d'un crâne de coyote peint de couleurs vives, posé sur une branche. L'artiste a utilisé des coquillages pour représenter ses oreilles, une longue corne pour faire un de ses bras et un rétroviseur d'automobile pour l'autre. La présence de ce miroir vient déplacer de manière nette les signes d'amérindianité de l'œuvre, pour l'inscrire dans une dynamique d'hybridité et de déplacement²⁵³.

Durham nuance lui-même la dimension « traditionnelle amérindienne » de son travail. Dans un texte de démarche artistique paru dans le catalogue *Land Spirit Power* (Nemiroff, 1992, p. 143-144), il affirme :

My work has been described as using traditional Indian materials such as feathers, bone and leather, but those are certainly *not* "traditional Indian materials" in any art sense, except for very recent times. They certainly are not exclusively ours. That line of discussion more demonstrates the trick bag that the world has devised for us, and keeps discussion of our work very shallow²⁵⁴.

Dans sa pratique multidisciplinaire et son écriture, Durham remet en question la problématique de l'authenticité amérindienne. Son travail démontre une réelle acuité par rapport aux images figées des Premières Nations, ainsi qu'un souci de se défaire du caractère stéréotypé de l'expression identitaire amérindienne. Comme le souligne Lucy Lippard (1993, p. 63) : « *His art peels away the decorative wrapping that disguise the American Indian in the United States' colonial present.* » Dans le catalogue d'exposition *Expériences du divers*, Sandrine Floriot remarque pour sa part (Legrand, 2000, n. p.) : « Ses œuvres interrogent les stratégies de représentation des particularismes matériels d'une culture par ces institutions en constituant une critique de la transmission et de la représentation de ces spécificités culturelles. »

²⁵³ Pour une analyse plus détaillée de cette œuvre, de même que ses liens avec la performance *I Like America and America Likes Me* de Joseph Beuys, voir l'article de Virginie Colinet, « Le sauvage n'est pas un animal de compagnie », dans le catalogue *Expériences du divers* (Legrand, 2000, n. p.).

²⁵⁴ Traduction libre : « On a décrit mon travail comme utilisant des matériaux traditionnels amérindiens, tels que les plumes, les os et le cuir, mais ce ne sont certainement pas des "matériaux traditionnels amérindiens" dans un sens artistique, à part depuis une période très récente. Et ils ne nous appartiennent certainement pas exclusivement. Cette discussion montre plutôt le piège que le monde a construit pour nous et qui confine le débat à propos de notre travail à un niveau très superficiel. »

Dans ses performances, poèmes, dessins, sculptures, vidéos et installations, ainsi que dans son engagement politique, Durham explore d'autres moyens d'exprimer l'amérindianité. Il cherche des façons de faire et de dire qui soient réellement amérindiennes et qui ne participent pas d'une construction allochtone déformatrice. Issu d'une famille d'artisans cherokees, il a toujours refusé d'être un membre « en règle » de sa nation, parce qu'il n'accepte pas de faire cautionner son identité par des politiques gouvernementales américaines²⁵⁵. De même, il a choisi de s'éloigner de l'American Indian Movement pour inscrire son militantisme dans un cadre international en mettant sur pied, depuis Genève et dans le cadre des Nations Unies, l'International Indian Treaty Council²⁵⁶. « *I've lived all of my adult life in voluntary exile from my own people, yet that can also be considered as a Cherokee tradition* », résume avec humour l'artiste dans *Land Spirit Power* (Nemiroff, 1992, p. 143). Le parcours de Jimmie Durham participe d'un fort souci d'intégrité et d'indépendance, qui met en valeur un point de vue amérindien sur les questions relatives aux Premières Nations, laisse place à l'autodérision et souhaite dépêtrer les cultures amérindiennes des marges de l'histoire dans lesquelles elles ont été reléguées.

Dans le poème-titre de son recueil *Colombus Day*, Durham écrit (1983, p. 10-11) :

In school I was taught the names
Columbus, Cortez, and Pizzaro and
A dozen other filthy murderers.

²⁵⁵ Durham, comme l'écrit Ward Churchill (1996, p. 495), « *declined to participate in federally sponsored tribal enrollment procedures* ».

²⁵⁶ Churchill (p. 492) résume ainsi la carrière politique de Jimmie Durham : « *He came early to AIM and stayed with it as a member of organizational security and chief liaison to a nation-wide network of non-Indians called the Native American Support Committee during the worst governmental violence. From there, he went on to almost single-handedly create the International Indian Treaty Council, the movement's diplomatic arm and first indigenous group accepted as a Non-Governmental consultative organization by the United Nations. In 1977, he organized the first hemispheric delegation of native representative to the Palace of Nations in Geneva, Switzerland. This led to formation of the UN Working Group on Indigenous Populations and the drafting, in 1992, of an element of international law entitled the "Universal Declaration of the Rights of Indigenous Peoples."* » La Déclaration des droits des peuples autochtones a été adoptée à l'ONU en 2007, après une vingtaine d'années de travaux et de discussions. Les États-Unis, le Canada, l'Australie et la Nouvelle-Zélande ont été les seuls pays à voter contre la Déclaration, mais l'ont finalement tour à tour appuyé au cours de l'année 2010.

A bloodline all the way to General Miles,
Daniel Boone and General Eisenhower.

No one mentioned the names
Of even a few of the victims.
But don't you remember Chaske, whose spine
Was crushed so quickly by Mr. Pizzaro's boot?
What words did he cry into the dust?

What was the familiar name
Of that young girl who danced so gracefully
That everyone in the village sang with her –
Before Cortez' sword hacked off her arms
As she protested the burning of her sweetheart?

[...]

Greenrock Woman was the name
Of that old lady who walked right up
And spat in Columbus's face. We
Must remember that, and remember
Laughing Otter the Taino who tried to stop
Columbus and who was taken away as a slave.
We never saw him again²⁵⁷.

Durham s'engage dans un devoir de mémoire et dans une volonté de « réorienter l'histoire », comme le disait Adrian Stimson (Rind, 2010, p. 65 ; infra, p. 244). Durham se montre particulièrement soucieux d'y faire intervenir une présence et une perspective qui soient véritablement amérindiennes. Partant d'une expérience personnelle (« *In school I was taught* »), l'écrivain inscrit dans un poème ce qui est absent des livres d'histoire. Tout comme le faisaient Coco Fusco et Guillermo Gómez-Peña dans leur performance *Two Undiscovered Amerindians*, Durham met en place une critique vive du colonialisme et de ses aveuglements.

²⁵⁷ Traduction libre : « À l'école, on m'a appris les noms / Colomb, Cortez, Pizzaro et / Une douzaine d'autres sales meurtriers. / Une ligne de sang jusqu'au général Miles, / Daniel Boone et le général Eisenhower. // Personne ne mentionne les noms / Ne serait-ce que de quelques victimes. / Mais vous souvenez-vous de Chaske, dont l'épine dorsale / A été écrabouillée si vite par la botte de M. Pizzaro ? / Quels mots a-t-il pleuré dans la poussière ? // Comment appelait-on / Cette jeune fille qui dansait si bien / Que tout le monde au village chantait avec elle – / Avant que Cortez ne lui tranche les bras / Alors qu'elle se plaignait parce qu'on brûlait son amoureux ? // [...] Pierre-Verte était le nom de / Cette vieille femme qui marcha en direction / De Colomb et lui cracha au visage. Nous / Devons nous rappeler de cela, et nous rappeler / Otter Le Rieur, ce Taino qui essaya d'arrêter / Colomb et qui a été emporté comme esclave. / Nous ne l'avons plus jamais revu. »

Le travail de Durham est politiquement chargé, mais il est aussi personnel. Son œuvre s'inscrit autant dans une esthétique de l'intimité que de l'engagement. Plusieurs textes et poèmes de *Columbus Day* relatent ainsi les meurtres de leaders amérindiens, alors que d'autres sont plus près de la vie quotidienne de l'auteur. Le poète se met en scène de manière banale et triviale, comme le fera plus tard Terrance Houle dans ses performances photographiques. Dans « *Little Insults* » par exemple, Durham écrit (1983, p. 44) : « *Hey, I am drunk, writing this* ». Il ajoute qu'il a mal aux dents, que certaines sont sur le point de tomber, qu'il a mal au dos, qu'il a pris du poids, qu'il est physiquement marqué par la pauvreté. Avec un ton à la fois humoristique et abattu, que le lecteur d'ici pourrait rapprocher de celui de Patrice Desbiens, Durham écrit (*ibid.*) : « *Poverty is so boring, so damn common, / We should think of something else / For poor people to have.* » Durham dénonce, ironise, provoque. Comme le remarque Bell Hooks (1994, p. 28) : « *his writing confronts and challenges the reader* ». À l'instar de Marvin Francis et de Josée Yvon, il confronte à la fois le lecteur et les stéréotypes liés aux Premières Nations.

Durham remarque que l'expression de l'amérindianité se trouve piégée par les clichés, par une perception déformante qui provient de l'extérieur, et montre comment il peut être possible d'éviter ces écueils, du moins partiellement. Un article publié par Jimmie Durham et Jean Fisher dans *Art Forum* aborde cette question avec lucidité. Fisher y écrit (Durham et Fisher, 1988, p. 101) :

It must be admitted from the outset that Native Americans are peoples about whom we can have nothing to say that is not fatally contaminated by Eurocentric patterns of thinking. The vast body of "objective" data, scientific or literary, that purports to evidence indigenous Americans almost invariably constitutes a mirrored reflection of our own psychic demons instead²⁵⁸.

²⁵⁸ Traduction libre : « Il faut admettre d'emblée que les Amérindiens sont des peuples à propos desquels nous ne pouvons rien dire qui ne soit fatalement contaminé par des schémas de pensée eurocentristes. Invariablement, le vaste corpus de données "objectives", scientifiques ou littéraires, qui prétendent témoigner des Premières Nations, constitue plutôt un reflet de nos propres démons intérieurs. »

L'art et l'écriture de Durham refusent de jouer le jeu de l'Indien imaginaire, de se laisser figer, comme les « maîtresses-cherokees » de Josée Yvon, par leur propre image. Lucy Lipard souligne à ce propos (1993, p. 66-67) :

Durham challenges long-held assumptions about Indians and Indian art. Like many Native modernists, he has long been caught between reluctance to exploit his Indianness and pride in his battered heritage. "We have this trouble with subject matter," he says. "We're either not supposed to refer to our own people and our own situation at all, or we're supposed to exclusively refer to that..."²⁵⁹

Avec rigueur et humour, Durham tente de mettre de côté les conventions non-amérindiennes de représentation des Premières Nations pour exprimer autrement l'amérindianité.

Dans le poème « *Columbus Day* », il fait intervenir à même le récit de la colonisation des sujets amérindiens qui ne sont pas que des éléments de décor anonymes, mais de véritables êtres humains, dotés d'une histoire, d'une sensibilité et d'une agentivité qui leur permettent de résister à l'envahissement, de cracher au visage de Christophe Colomb. Dans « *Little Insults* », Durham (1983, p. 44) donne à l'amérindianité un visage personnel, qui rejoint et déjoue à la fois les stéréotypes : « *This guy I know says when Indians are drunk / Then we say what we really feel. / I really feel bad* ». En lui insufflant une personnalité et une subjectivité, le poète fissure le cliché, plus récent mais tout aussi anonyme et péjoratif, de l'Indien alcoolique. Il se moque de sa situation culturelle, physique et financière, tout en indiquant que cela n'a rien de drôle : « *it ain't funny [...] it's really sad* », écrit-il à la fin du poème. Durham est constamment tout autant sérieux qu'ironique.

Être soi, être amérindien

Ce paradoxe est présent dans *Self-Portrait* (1987), une œuvre à mi-chemin entre la peinture et la sculpture. Conçue pour être accrochée à environ 30 centimètres du mur, la toile peinte est découpée selon la forme d'une silhouette, représentant le corps de l'artiste. Le

²⁵⁹ Traduction libre : « Durham défie les idées reçues concernant les Amérindiens et l'art amérindien. Comme de nombreux autochtones modernistes, il a longtemps été coincé entre la réticence à exploiter son amérindianité et la fierté de son héritage cabossé. "Nous avons un problème à ce sujet, dit-il. Soit nous ne devons pas faire référence à notre peuple et à notre situation du tout, soit nous sommes censés référer exclusivement à cela." »

visage se compose d'un masque de bois sculpté, peint et orné de plumes (pour les cheveux), d'une turquoise (pour l'œil gauche) et de coquillages (pour les oreilles). À l'endroit du cœur, la toile forme une ouverture qui laisse entrevoir un coffre où s'enchevêtrent des morceaux de bois. Durham a ajouté un sexe très coloré (et moins « réaliste » que le reste) à sa sculpture : prépuce jaune, base du pénis orange et testicules bleus. Enfin, de courtes phrases, tracées à la main, parcourent le corps, peint d'une couleur qui rappelle la peau ou encore le cuir. Le texte entier est retranscrit dans la monographie consacrée à Jimmie Durham dans la collection « *Contemporary artists* » chez Phaidon (Mulvey, 1995, p. 60), où cet autoportrait figure d'ailleurs en couverture. Sur l'épaule et le bras gauche, on peut ainsi lire :

Hello! I'm Jimmie Durham. I want to explain a few Basic Things About Myself. In 1986 I was 46 years old. As an artist I am confused about many things, but basically my health is good and I am willing and able to do a wide variety of Jobs. I am Actively seeking Employment²⁶⁰.

D'autres énoncés sont inscrits sur différents membres du corps, faisant preuve pour la plupart d'autodérision : « *Mr. Durham has stated that he believes he has an addiction to Alcohol, Nicotine, Caffeine, and does not sleep well* », « *People like my poems* », « *Indian Penises are unusually large and colorful* » ou encore « *My skin is not really that dark, but I am sure that many Indians have coppery skin* ».

Comme dans le poème « *Little Insults* », l'artiste-poète ne tient pas à se présenter sous un angle favorable. Jean Fisher écrit à ce propos (Durham et Fisher, 1988, p. 101) : « *at the same time that Durham's self-portrait mischievously claims he is "willing to do a wide variety of job," he provocatively displays a monstrous psychedelic dildo* ». Il parvient par ailleurs à se situer quelque part entre ces deux positions opposées qu'il soulignait, soit la présence exclusive ou l'absence complète de références à l'amérindianité. L'artiste déploie une amérindianité pour ainsi dire partielle, mettant en valeur le fait qu'il s'agit d'une dimension de son identité parmi d'autres. Certaines phrases s'apparentent ainsi à une description d'agence de rencontres, où il est question des passe-temps ou encore des plantes de l'artiste.

²⁶⁰ Traduction libre : « Bonjour ! Mon nom est Jimmie Durham. Je voudrais expliquer quelques petites choses à propos de moi. En 1986, j'avais 46 ans. En tant qu'artiste, je suis confus à propos de plusieurs choses, mais dans l'ensemble ma santé est bonne et je suis apte et disposé à occuper une grande variété d'emplois. Je recherche activement du travail. »

Plusieurs éléments mentionnés n'entretiennent aucun lien avec l'origine amérindienne de l'artiste. Les seules références aux Premières Nations ont trait au teint de la peau (« *I am sure that many Indians have coppery skin* ») ou à la constitution du pénis (« *Indian Penises are unusually large and colorful* »). Ces affirmations participent toutes deux d'un humour au ton à la fois léger et provocateur, qui se joue de la supposée spécificité culturelle amérindienne. De même, les phrases tracées par Durham qui s'inscrivent plutôt dans le registre de l'aveu oscillent entre la gravité et la légèreté, évoquant aussi bien sa confusion en tant qu'artiste ou le fait qu'il ne dort pas bien.

Quel que soit le ton emprunté, les mots de l'autoportrait agissent à la manière de phylactères. Dans une candeur qui dialogue avec une critique des clichés relatifs aux Premières Nations, Durham a tracé sa voix sur sa sculpture : « *Hello! I'm Jimmie Durham.* » L'artiste cherokee s'adresse à nous à travers son œuvre. « Les différentes adresses et multiples voix dans les oeuvres de Jimmie Durham permettent au spectateur d'entrer en conversation avec les pièces », note Sophie Moiroux (2007, p. 16) dans un article sur une exposition de l'artiste présentée à la galerie Barbara Wien, à Berlin, en 2006. Questionnant la notion d'autoportrait, *Self-Portrait* montre l'artiste tel qu'il est, le dévoile tout en jouant sur ce dévoilement, notamment à travers les échos, fréquents dans son travail, qui s'installent entre le textuel et le visuel. Le texte commente le corps, en révèle les secrets tout en se moquant de lui : « *Useless nipple* », « *His Abdominal Muscle Protrudes Approx. 3-12 inches* », « *I have a crooked back* ». À la manière de James Luna dans sa performance *The Artifact Piece*, réalisée d'ailleurs la même année, Durham pastiche le discours muséographique et ses commentaires explicatifs à propos des cultures amérindiennes.

« *Durham addresses the issue of authenticity though irony* », résume Lucy Lippard (1993, p. 67). Dans un article paru dans *Art in America*, elle affirme (*ibid.*, p. 64) :

Durham is hot now because his peculiar brand of irreverence, spirituality, politics and sophistication has guts. His work is a welcome antidote to the humourless theorizing and earnest proselytizing of much art on the subjects he tackles. His transgressive, syncretic art is a subtle swamp into which the unwarned Euro-American viewer can step and sink. Yet even his art mocks

us, it mocks itself and its maker as well. Ferocious self-doubt mixes with courageous self-determination to give Durham's art its unique edge²⁶¹.

L'ironie de Durham n'épargne rien ni personne. Elle vise à la fois le spectateur (ou le lecteur), l'œuvre elle-même, celui qui l'a créée, ainsi que les enjeux qu'elle aborde et soulève. Pour Durham, être amérindien, c'est en quelque sorte se battre avec l'amérindianité. Il lutte contre les clichés, mais aussi avec lui-même, avec son identité et avec les clichés qui l'habitent et l'entourent. Sa pratique témoigne de ce combat, l'inscrit à même les œuvres, quelle que soit la forme qu'elles prennent. Devant l'impossibilité d'être simplement authentique en tant qu'Amérindien, Durham choisit d'être ironiquement authentique.

En plus des stéréotypes, l'artiste déplace le médium et les matériaux qu'il utilise, et se déplace lui-même en tant que créateur. Aux positions fixes et aux images figées, il oppose un mouvement qui s'inscrit dans une esthétique du détournement et de l'instabilité. Laura Mulvey remarque à ce sujet (1995, p. 38) :

In Durham's work, ideas continually aspire to movement, breaking out of the purely visible into displacement, so that meanings are able to leap across objects with the agility of word-play and, above all, irony. Irony assumes an awareness of the implied, the unsaid, as a basis for its wit and thus necessarily activates the viewer's own train of thought, tracing the twists and turns of ideas hidden in a simple juxtaposition of objects or word and object²⁶².

Chez Durham, l'ironie permet aux œuvres d'aller au-delà des clichés, de laisser entrevoir une amérindianité qui bouge sans cesse, échappant aux conventions de représentation. Particuliè-

²⁶¹ Traduction libre : « Durham a du succès présentement parce que sa marque particulière d'irrévérence, de spiritualité, de politique et de sophistication a du caractère. Son travail est un antidote bienvenu à la théorisation sans humour et au prosélytisme ardent de plusieurs œuvres sur les sujets qu'il aborde. Son art transgressif et syncrétique est un marécage subtil dans lequel les visiteurs euro-américains non avertis peuvent entrer et s'embourber. Même si son œuvre se moque de nous, elle se moque aussi d'elle-même et de son créateur. Un doute de soi féroce et une courageuse autodétermination se mêlent pour donner à l'art de Durham son aspect unique. »

²⁶² Traduction libre : « Dans le travail de Durham, les idées aspirent sans cesse au mouvement, transformant l'aspect purement visuel en déplacement, de sorte que la signification saute à travers les objets avec l'agilité d'un jeu de mot, et par-dessus tout, de l'ironie. En tant que fondement de cet esprit, l'ironie suppose une prise de conscience de l'implicite, du non-dit, et active nécessairement la pensée du spectateur, traçant les tours et détours des idées cachées dans une simple juxtaposition d'objets ou d'un mot et d'un objet. »

rement lucide, cette ironie permet également de faire réfléchir, de disconvenir, d'affronter et de déjouer les pièges qui accompagnent inévitablement l'expression de l'amérindianité.

Dans un texte (partiellement cité au début de ce chapitre) de son recueil *Columbus Day*, Durham écrit (1983, p. 84) :

One of the most terrible aspects of our situation today is that none of us feel that we are authentic. We do not think that we are real Indians. But each of us carries this "dark secret" in his heart, and we never speak about it. [...] We know that we, as confused, poverty-stricken (and poverty really strikes, again and again during each day) often drunk and ashamed individuals are just not measuring up to the standards of Crazy Horse. [...] But there is a more important standard that we measure ourselves against and fail. That is the ultimately racist stereotype of the "Noble Savage". Even though those words are no longer used, the stereotype is still there, and is all-pervasive. We are seldom conscious of it, but we always carry it. We must all be physically strong and handsome; we must know all sorts of secrets of nature; be brave to the point of stupidity; honest in all circumstances; stoical and full of mystical spirituality. And that stereotype works within us even if we condemn it and recognize it as racist and false. [...] For the most part, we just feel guilty, and try to measure up to the whiteman's definition of ourselves²⁶³.

Comment un sujet peut-il s'exprimer en tant qu'Amérindien sans faire de lui-même un cliché vivant ? Comment se représenter si l'on ne croit pas à sa propre authenticité ? Comment faire son autoportrait si on ne se sent pas vrai ? Pour Durham, être authentique, c'est avant tout se défaire de la pression et des impératifs qui découlent des clichés et des conventions, pour tenter d'être simplement soi-même, avec tout ce que cela peut comporter de contradictoire ou de banal : éprouver, par exemple, une légère dépendance au café et à la cigarette, comme il

²⁶³ Traduction libre : « Un des aspects les plus terribles de notre situation actuelle est qu'aucun d'entre nous ne sent que nous sommes authentiques. Nous ne pensons pas que nous sommes de vrais Amérindiens. Mais chacun de nous porte dans son cœur ce "sombre secret", et nous n'en parlons jamais. [...] Nous savons que, en tant que personnes confuses et frappées par la pauvreté (et la pauvreté frappe vraiment, encore et encore chaque jour), souvent ivres et honteuses, nous n'arrivons tout simplement pas à la cheville de Crazy Horse. [...] Mais il y a un modèle plus important auquel nous nous mesurons et échouons. C'est le stéréotype définitivement raciste du "noble sauvage". Même si ces mots ne sont plus utilisés, le stéréotype est toujours là, omniprésent. Nous en sommes rarement conscients, mais nous le portons toujours. Nous devons tous être physiquement forts et beaux, connaître tous les secrets de la nature, être courageux au point d'être stupides, honnêtes en toutes circonstances, stoïques et pleins de spiritualité mystique. Ce stéréotype agit en nous même si nous le condamnons et savons qu'il est raciste et faux. [...] Pour la plupart, nous nous sentons tout simplement coupables, et essayons de nous mesurer à la définition que les Blancs ont de nous-mêmes. »

l'indique dans *Self-Portrait*. Se montrer soi-même, dans ce que l'on a de plus ordinaire, de plus commun, devient ici un acte subversif, qui milite en faveur d'une représentation renouvelée et décomplexée de l'amérindianité.

Jean Fisher affirme dans le catalogue *Jimmie Durham: The Bishop's Moose and the Pinkerton Men* (Ingberman, 1989, p. 12) :

For the Native American, cultural integrity is a complex issue: having for so long been subjected to the perversions and fantasies of the Western world, what can now be said to constitute an authentic native tradition, experience or identity? We find, therefore, that parody becomes a strategy of gaining self-empowerment against the impossibility of this assigned non-position. As with Trickster, the ground is always shifting through a constant proliferation of identities. There is no comfort to be had from the recognizable signs of "Indianness" that appear in this work, for they are, on one level, so many booby-traps set by the Coyote Trickster to trip us on our own fantasies. Indian tradition is not to be found in the kinds of superficial signs promoted by White tourism, but in subtle processes of thought²⁶⁴.

Devant la démarche ironique, on reconnaît les signes d'amérindianité, mais leur présence, plutôt que d'être une simple reconnaissance (telle ou telle chose est amérindienne), vient mettre en mouvement et transformer ces signes. Il s'agit de « déranger l'imagination [...] transformer le spectateur », comme le souligne Sophie Moiroux (2007, p. 15) à propos du travail récent de Durham. L'artiste nous invite à transformer notre perception des cultures amérindiennes et à repenser l'amérindianité à la manière d'une dynamique complexe, à laquelle ne se résume jamais entièrement l'identité d'une œuvre ou d'une personne. Un poème, une sculpture ou une performance ne se confinent jamais uniquement à l'amérindianité qu'elle déploie.

²⁶⁴ Traduction libre : « Pour les Amérindiens, l'intégrité culturelle est une question complexe : ayant été soumis si longtemps aux perversions et fantasmes du monde occidental, qu'est-ce qui pourrait aujourd'hui être considéré comme une véritable tradition, expérience ou identité amérindienne ? Nous constatons par conséquent que la parodie devient une stratégie pour gagner une forme d'émancipation par rapport à cette position impossible qui leur est assignée. Comme dans le cas du trickster, le point d'appui change sans cesse à travers une constante prolifération d'identités. Il n'y a pas de confort relié aux signes reconnaissables de l'amérindianité qui apparaissent dans ce travail, car ils constituent, dans un sens, des pièges posés par le Coyote-Trickster pour nous faire trébucher dans nos propres fantasmes. La tradition amérindienne ne se trouve pas dans les types de signes superficiels promus par le tourisme des Blancs, mais dans ces subtils processus de la pensée. »

Le propos de Jean Fisher, la pratique de Jimmie Durham, tout comme la figure du trickster, nous conduisent à penser que l'amérindianité ne réside pas tant dans la visibilité des signes par lesquels nous la reconnaissons, mais plutôt dans une certaine attitude, semblable à celle qui définit l'art de performance. Cette attitude, que l'on retrouve chez Durham ainsi que dans les autres œuvres qui ont été abordées dans ce chapitre et dans cette thèse, constitue en quelque sorte une tradition amérindienne. Ces « *subtle processes of thought* », pour reprendre l'expression de Fisher, seraient davantage traditionnellement et authentiquement amérindiens que ne le sont les figures du guerrier amérindien, de la princesse amérindienne, du Noble Sauvage ou de l'Indien de pow-wow, mais aussi des matériaux comme les plumes, les perles, les os et le cuir. Cette idée nous conduit à considérer que, dans le détournement des clichés et des représentations conventionnelles des Premières Nations, ce n'est pas uniquement ces clichés et ces représentations conventionnelles qui importent, ainsi que la façon dont ils sont affectés et détournés, mais aussi le détournement comme tel et la dynamique qu'il implique.

L'amérindianité au présent

Cette dynamique vise à « déprendre l'identité de ces cubes de glace historicistes et de la ramener dans le présent », comme le mentionnait Gómez-Peña en entrevue (Johnson, 1997, p. 52 ; infra, p. 169). Les réseaux de significations qui se déploient à partir des détournements des représentations des Premières Nations inscrivent ces images dans un mouvement qui conjugue différentes temporalités. Plusieurs des œuvres commentées dans ce chapitre possèdent un aspect à la fois vieillot et très contemporain. La performance de Blondeau et Stimson utilisait un type d'appareil photographique désuet, tout en s'inscrivant dans un propos actuel sur l'identité culturelle postcoloniale, informé de théories récentes sur le sujet, notamment celles de Homi Bhabha et de Stuart Hall. Il en va de même dans *Shooting Geronimo* de Kent Monkman qui, sous des allures de film muet du début du siècle, correspond à une politique de l'identité sexuelle et de l'agentivité que l'on peut rapprocher des théories *queer* et des travaux de Judith Butler.

Ces œuvres créent sciemment des courts-circuits entre le temps présent et celui dans lequel les stéréotypes des Premières Nations se trouvent confinés. Cette tension est particulièrement visible dans la photographie d'*Urban Indian* où Terrance Houle prend le *c-train* de Calgary vêtu de sa regalia de *Grass Dance*. Ces œuvres superposent les temporalités et les imaginaires qu'elles convoquent, tout en soulignant l'écart entre le temps contemporain et le temps imaginaire, fantasmé, qui forme un des paradoxes des représentations des Premières Nations. KC Adams combine ainsi l'esthétique vieillotte, solennelle et stéréotypée des portraits d'Amérindiens d'une autre époque (comme les photographies d'Edward Curtis) avec l'esthétique épurée et futuriste des nouvelles technologies (comme l'utilise par exemple la compagnie Apple, avec ses produits d'une blancheur éclatante). Le projet *Cyborg Hybrids* illustre que ces différentes composantes de la représentation de l'amérindianité, si elles peuvent entrer en conflit, peuvent aussi constituer une dynamique nécessaire pour penser l'identité amérindienne de manière actuelle.

Actualiser la représentation des Premières Nations revient ici à renégocier et à imaginer de nouveau la relation entre le passé (l'histoire, les traditions) et le présent (la société capitaliste occidentale). L'opposition, si elle peut paraître schématique (et elle l'est dans la mesure où elle relève de stéréotypes), laisse également place à un jeu complexe de tensions et de paradoxes, à un mouvement qui vient questionner les constituantes de ce conflit qui apparaît au niveau de la représentation. Cette dynamique traverse le recueil *City Treaty* de Marvin Francis, où s'installe un étrange dialogue entre la figure du trickster et celle de Ronald McDonald, entre les traités conclus avec les Premières Nations et l'urbanité du postmodernisme et du capitalisme tardif décrits par Frederic Jameson (2007). Un peu comme Lori Blondeau et KC Adams empruntent l'apparence « léchée » des magazines de modes dans leur travail, Edgar Heap of Birds s'approprie pour sa part un mode d'expression lié à la publicité pour véhiculer un discours amérindien contestataire. Ses panneaux-réclame donnent à réfléchir à ce qu'Arjun Appadurai (2001) nomme les « conséquences culturelles de la globalisation », en abordant le cas particulier des Premières Nations.

Ces œuvres participent d'une démarche de création actuelle, participative et multidisciplinaire, qui brouille la frontière entre l'art de performance et d'autres formes d'expression,

comme la photographie, l'installation et la littérature. Elles invitent également à réfléchir aux relations entre l'identité culturelle et l'identité personnelle, entre l'Histoire et la subjectivité d'un individu. Le personnage de Bobby dans *Maîtresses-Cherokees* de Josée Yvon est une figure qui rapproche le destin tragique d'une femme à celui de la nation cherokee, réunissant la « piste des larmes » et l'exil impossible de cette Amérindienne. À la manière dont Lori Blondeau et Terrance Houle évoquaient la façon dont les stéréotypes des Premières Nations les ont personnellement affectés durant leur enfance, Jimmie Durham dans son poème « *Columbus Day* » relate et réécrit l'Histoire qu'on lui a racontée à l'école, pour que ce récit (re)devienne aussi le sien, en tant qu'Amérindien. Ces œuvres illustrent qu'il est impératif d'instaurer de tels dialogues afin de concevoir les Premières Nations au présent. Les pratiques abordées dans cette thèse constituent autant d'exemples pour faire l'expérience de ce rapprochement dynamique entre l'amérindianité, la subjectivité et la contemporanéité.

CONCLUSION

L'ATTITUDE PERFORMATIVE ET L'EXPÉRIENCE DE L'AMÉRINDIANITÉ

Les pratiques performatives qui ont été commentées tout au long de cette thèse mettent en place différentes tactiques pour détourner les représentations conventionnelles ou stéréotypées des Premières Nations. Elles déplacent les images usuelles des Amérindiens dans les musées (*The Artifact Piece* de James Luna), dans l'ethnographie coloniale (*Two Undiscovered Amerindians* de Coco Fusco et Guillermo Gómez-Peña), dans l'imaginaire du Far West (*Putting the Wild back into the West* de Lori Blondeau et Adrian Stimson), dans la photographie (*Urban Indian* de Terrance Houle et *Cyborg Hybrids* de KC Adams), au cinéma (*Shooting Geronimo* de Kent Monkman), dans la culture populaire (*American Leagues* d'Edgar Heap of Birds et *City Treaty* de Marvin Francis) ainsi que dans des événements (chez Yves Boisvert, Josée Yvon et Jimmie Durham). À travers l'audace et l'ironie dont elles font preuve, elles mettent en place des pistes de réflexion et de disconvenance pour repenser la construction symbolique de l'amérindianité.

Ces pratiques détournent également des stéréotypes associés au mode de vie occidental. Le cliché de l'Homme blanc est tourné en dérision dans plusieurs de ces œuvres, qui forment également une critique vive de la société capitaliste nord-américaine. Si certains artistes « jouent aux Indiens », ils miment également le cow-boy (chez Blondeau et Stimson), le travailleur de bureau (chez Terrance Houle) ou ces modèles que l'on retrouve dans les magazines de mode (chez KC Adams). À travers ces incarnations ironiques, on parodie le discours allochtone sur les cultures amérindiennes, notamment celui de l'ethnographie. Ainsi, déplacer les stéréotypes des Premières Nations, c'est aussi déplacer le regard « blanc » qui a produit les représentations réductrices que ces artistes s'emploient à mettre en échec.

Cet enjeu s'incarne de façon nette dans *Two Undiscovered Amerindians*. Il est également au cœur d'une performance réalisée par l'artiste et écrivain wendat Louis-Karl Picard-Siouï à Québec en 2008, avec la collaboration de Nahka Bertrand, Michel Savard et Guy Siouï

Durand. Intitulée *As-tu du sang indien ?*, cette performance mettait en vedette un « savant » prononçant une conférence sur la généalogie amérindienne dans le cadre des célébrations du 400^e anniversaire de la ville²⁶⁵. Un Guerrier et une Princesse indienne viennent interrompre l'allocution, mais sont ensuite capturés par deux gardes qui ligotent la femme et lui appliquent une invraisemblable machine à mesurer le pourcentage de « sang indien ». L'ironie de cette mise en scène illustre l'absurdité du discours ethno-scientifique colonial, tout en mettant en pratique « une pensée amérindienne de l'art action comme outil de subversion », comme l'écrivait Guy Sioui Durand (2007, p. 21 ; infra, p. 101) à propos de James Luna.

Une question d'attitude

En actualisant les images anachroniques des Premières Nations, les œuvres commentées tout au long de cette thèse font intervenir des aspérités qui troublent la conventionalité de ces représentations. Leurs stratégies performatives permettent d'évoquer à la fois les clichés et ce qui échappe aux clichés et la logique du stéréotype. Ces détournements sous-entendent qu'il y a du « hors-cliché » et qu'il est possible de représenter les Premières Nations autrement que par le biais d'images figées. Dans la démarche des artistes ici étudiés, les stéréotypes sont détournés afin de défiger notre conception des cultures amérindiennes. Remettant ces images en mouvement, leurs œuvres formulent « une critique des catégories de l'identité » (Butler, 2006, p. 65 ; infra, p. 43) et s'inscrivent dans une « politique de *dépétrification* » (Durante (2004, p. 129 ; infra, p. 44).

Plutôt que de les écarter simplement ou de les dénoncer agressivement, ces créateurs ont choisi d'investir les clichés, de les montrer, en les portant sur eux-mêmes ou en prenant en charge leur énonciation, afin de transformer de l'intérieur ces représentations réductrices. Leur utilisation nous amène, d'une part, à prendre conscience de l'ampleur du stéréotypage des Premières Nations et, d'autre part, à reconnaître que les processus identitaires amérindiens vont bien au-delà des stéréotypes. Les clichés constituent ici un matériau à détourner, afin de montrer que plusieurs images des cultures amérindiennes sont réductrices et racistes.

²⁶⁵ Un compte rendu de la performance est en ligne : www.chicquebecoeur.com/suite/archive/sangin [mai 2012].

Il permet également de déployer une autre forme d'amérindianité, s'établissant non pas par la représentation, mais par une dynamique de la pensée et de l'expression qui est celle du détournement. L'amérindianité, dès lors, ne se fonde plus uniquement sur un ensemble d'images figées ou détournées, mais se véhicule par une attitude performative.

Comme le remarquait Chantal Pontbriand (1998, p. 62) : « La performance est davantage qu'un genre, une discipline ou une catégorie. Elle se définirait avec plus d'acuité comme un mode ou une attitude. » Dans cette démarche, « c'est le questionnement du spectateur qui est recherché », comme le notait encore Pontbriand (*ibid.*, p. 63 ; *infra*, p. 13). Pour RoseLee Goldberg (2001, p. 9 ; *infra*, p. 8), « chaque artiste de performance en donne sa propre définition, par le processus et le mode d'exécution même qu'il choisit ». Les pratiques performatives et disconvenantes abordées dans cette thèse nous invitent à concevoir l'amérindianité comme une attitude par laquelle chaque artiste en « donne sa propre définition ». Dans cette dynamique résistante et résiliente, qui laisse place à la différence culturelle et à l'autodérision, l'utilisation de signes connotant ou évoquant les cultures amérindiennes vise à susciter ce « questionnement du spectateur ». Les œuvres réunies dans cette thèse nous permettent de faire l'expérience de l'amérindianité. Il ne s'agit pas tant de reconnaître les signes des cultures amérindiennes, mais de s'interroger à propos de ces signes. Ces œuvres mettent ainsi en place un travail de disconvenance qui a lieu dans l'esprit du spectateur. Le détournement opère à la fois au niveau de la représentation matérielle (l'image de la mascotte des Indiens de Cleveland est concrètement altérée par *Heap of Birds*) et de la représentation mentale (les conventions quant aux cultures amérindiennes sont aussi modifiées par ce panneau où l'on lit « SMILE FOR RACISM »).

À travers les actes critiques de réappropriation dont elles font preuve, les œuvres dont il a été question sont porteuses de véritables leçons d'identité. Si elles investissent avant tout la question des Premières Nations, ces pratiques invitent à réfléchir au stéréotypage culturel et identitaire de manière plus générale, par les négociations qu'elles instaurent entre l'appartenance culturelle et la singularité d'un individu, entre l'héritage culturel et la subjectivité, entre le stéréotype et la performance. Plusieurs artistes dont le travail a été abordé dans cette thèse ont indiqué que certaines images, pouvant avoir l'air de simples clichés, font

partie de leur héritage familial et culturel, ainsi que de leur vie quotidienne. Leurs œuvres inventent des stratégies pour se réappropriier ces images. Le costume de Terrance Houle dans *Urban Indian*, par exemple, s'il incarne un stéréotype, est aussi, pour lui, l'habit qu'il porte pour aller tous les étés danser dans les pow-wows avec sa famille.

Le silence des clichés

Cette attitude performative s'inscrit dans un mutisme paradoxal. Les œuvres ici commentées sont des prises de parole qui énoncent une critique vive des clichés, mais qui le font en silence. Dans leurs performances, Coco Fusco et Guillermo Gómez-Peña, tout comme Lori Blondeau et Adrian Stimson, n'échangent pas verbalement avec les personnes qui sont photographiées à leurs côtés. James Luna demeure impassiblement silencieux dans son présentoir de musée. Il se « raconte » néanmoins à travers les textes qui font partie du dispositif. Sa performance constitue « *a quiet earthquake* », comme le remarquait Paul Chaat Smith (2009, p. 95 ; infra, p. 66). Ces silences incarnent le mutisme des stéréotypes tout en mettant en place une forme de *résistance passive* à leur égard, semblable à celle que certains militants utilisent dans des actions de désobéissance civile comme le sont les *sit-ins* ou les *die-ins*, où il s'agit de protester simplement en demeurant assis ou étendu au sol en faisant semblant d'être mort. Les pratiques performatives réunies dans cette thèse mettent en œuvre une protestation immobile et silencieuse. James Luna et Erica Lord dans leurs présentoirs, ainsi que Fusco et Gómez-Peña dans leur cage, montrent que les stéréotypes immobilisent et réduisent au silence l'identité amérindienne, la momifient et l'encagent. Les performeurs illustrent par leurs actions (qui sont aussi des non-actions) à la fois la possibilité et l'impossibilité de se défaire des représentations conventionnelles. Leur silence montre qu'ils sont pour ainsi coincés dans les stéréotypes, alors que l'ironie de leurs œuvres montre au contraire qu'il est non seulement possible de prendre conscience et de rire de ces pièges, mais de s'en déprendre, de se dépêtrer de ce « marécage » de clichés évoqué par Lucy Lippard (1993, p. 67 ; infra, p. 289) à propos du travail de Jimmie Durham.

Coco Fusco (1995, p. 55 ; infra, p. 157) relatait que certaines personnes lui reprochaient durant sa performance de ne pas parler mais de seulement danser. Se résoudre au silence

s'avérait ici nécessaire pour illustrer que l'altérité incarnée par l'artiste est aussi confinée au mutisme. Gómez-Peña, pour sa part, avait la possibilité de parler, mais il le faisait uniquement si le public déposait cinquante sous dans la boîte à donations. Puisqu'il s'adressait aux spectateurs dans un langage inventé et incompréhensible, on ne peut pas vraiment considérer les discours du performeur comme des prises de paroles effectives. Mais un cliché peut-il prendre la parole ? Peut-il communiquer avec autrui ? Les images sont-elles irrémédiablement muettes ? Si elles valent mille mots, comme le dit l'adage, peuvent-elles en prononcer ne serait-ce qu'un ? Les œuvres abordées répondent à ces questions à la fois par la négative et par l'affirmative. Le travail de Terrance Houle et KC Adams représente des sujets immobiles et cois. Les photographies d'*Urban Indian* et de *Cyborg Hybrids* exposent cependant une autre forme de prise de parole, qui s'effectue par l'ironie et par le déplacement des clichés.

Tout comme les mots brodés par Adams sur les chandails que portent les personnes qu'elle photographie, les œuvres de *Heap of Birds* constituent autant de cris muets. Elles utilisent le langage et l'invective de manière silencieuse, ce qui est également le cas dans *Shooting Geronimo* où, comme le veut l'esthétique du film muet, on n'entend pas les propos des personnages, mais on les lit à l'écran. Dans ces œuvres, le mutisme devient une façon de s'adresser au public et de lui donner à penser : « *it's important just to kind of voice the issue* », disait *Heap of Birds* (1999, en ligne ; infra, p. 259). Pour ces artistes, il importe d'octroyer une voix aux Premières Nations, même si elle ne peut être réellement entendue. Ainsi, c'est sur une sculpture que Jimmie Durham écrit (mais ne prononce pas) : « *Hello! I'm Jimmie Durham* ». Les textes d'Yves Boisvert et de Josée Yvon mettent en scène des sujets amérindiens qui se situent du côté de l'action et qui agissent avec un sentiment d'urgence, laissant peu de place à la discussion verbale. À l'instar des autres œuvres abordées, le corps y affirme sa présence et sa singularité avec force, souvent de manière subversive, mais ce corps exprime une ambivalence profonde quant à la possibilité de prendre la parole. Car l'Indien imaginaire ne parle pas. C'est une représentation non seulement figée, mais muette. Fissurer ce mutisme et prendre la parole à travers le silence des clichés constitue un des objectifs majeurs des détournements des stéréotypes amérindiens que mettent en œuvre ces pratiques.

L'amérindianité en relation

À la manière du personnage de Bobby dans *Maîtresses-Cherokees*, qui tue son mari mais qui est torturée pour avoir commis ce geste, les sujets de ces pratiques performatives sont coincés entre la possibilité et l'impossibilité de parler, mais aussi d'agir et de rompre réellement avec ce qui les fige. Les stéréotypes font taire et paralysent les corps, comme s'ils étaient des dioramas de musées, des bêtes dans une cage, des figurines ou des images sur une carte postale. Ces sujets oscillent entre le mouvement et l'immobilité, entre le fait d'exécuter une action et de prendre la pose comme on le fait pour une photographie. Ils incarnent ce va-et-vient conflictuel entre la stagnation des clichés et la mobilité identitaire. La force et la complexité des œuvres où ils s'exposent résident dans ces tensions (parole/silence, geste/pose, impulsion/inertie) et dans la dynamique qui en résulte et qui vise à déplacer les représentations figées, mais surtout à les inscrire dans un mouvement.

Une des manières de mettre en branle ce mouvement est de faire dialoguer les stéréotypes avec d'autres types de représentation. Dans les œuvres étudiées dans cette thèse, ce qui évoque ou représente les cultures amérindiennes participe toujours d'une relation de co-présence avec des éléments qui n'entretiennent pas, à proprement parler, de lien avec ce qui est conventionnellement perçu comme étant amérindien. Il peut s'agir d'un disque des Sex Pistols dans *The Artifact Piece*, un t-shirt des Pixies dans *Artifact Piece, Revisited*, une batterie qui scande un solo de style free jazz dans *Petroglyphs in Motion*, le c-train de Calgary dans *Urban Indian*, le *Cyborg Manifesto* de Harroway chez KC Adams, le travestisme chez Adrian Stimson et Kent Monkman, la publicité chez Heap of Birds ou encore McDonald et les pingouins chez Marvin Francis. Ces « *cyborg hybrids* », ce « *mcTreaty™* » (Francis, 2002, p. 12 ; infra, p. 261) et ces « *noble penguins* » (*ibid.*, p. 36 ; infra, p. 269) sont des images métisses qui participent de la mise en œuvre d'une amérindianité hybride et partielle.

Le contenu de ces œuvres n'est pas, pourrait-on dire, « 100% amérindien ». Les signes d'amérindianité n'y sont jamais exclusifs. Ce métissage – parfois plutôt binaire, parfois un peu surréaliste, parfois particulièrement hétéroclite – vise à déjouer l'impasse dans laquelle se trouvent les créateurs amérindiens, évoquée par Durham : « *We're either not supposed to refer to our own people and our own situation at all, or we're supposed to exclusively refer*

to that... » (Lippard, 1993, p. 66-67 ; infra, p. 287). Selon ce point de vue, une œuvre est ou n'est pas amérindienne. Si elle l'est, elle l'est exclusivement, et si elle ne l'est pas, elle ne l'est pas du tout. Les pratiques analysées dans cette thèse inventent des façons d'être et de ne pas être amérindiennes. Qu'il s'agisse de personnages de fiction (chez Josée Yvon), de personnages de performance (chez Fusco, Gómez-Peña, Blondeau, Stimson), d'autoreprésentations (chez Luna, Lord et Houle) ou de portraits (chez KC Adams), les sujets amérindiens ne le sont qu'en partie seulement. Et il importe pour eux de souligner ce que l'on pourrait décrire comme la *non-exclusivité amérindienne* de leur identité, qui ne peut se résoudre à cette dimension, encore moins être réduite aux stéréotypes qui l'accompagnent.

En affrontant les tensions entre la possibilité et l'impossibilité de prendre la parole et d'agir en tant que sujets amérindiens, ces œuvres explorent le conflit qui s'installe, de manière plus générale, entre la possibilité et l'impossibilité d'exprimer l'amérindianité. Le travail de ces artistes fait preuve d'une lucidité particulièrement ironique face à cette impasse. Ils transforment ce cul-de-sac en un espace de jeu où tant la critique que l'autodérision ont leur place. Est-il possible de représenter son appartenance aux cultures amérindiennes autrement que par des signes qui, fussent-ils être violemment renouvelés, continuent de dénoter fortement les Premières Nations ? Comment conjuguer la fierté et les aspects plus pernicieux associés à l'étiquette « artiste amérindien », qui oriente nécessairement l'interprétation de ces œuvres. Pratiquement tous les artistes amérindiens ici abordés ont exprimé, en entrevue ou dans un texte, le désir d'être reconnu avant tout comme artiste, formulant par ailleurs le souhait que l'on considère leur travail autrement que par le biais d'une lecture strictement culturelle, qui se borne à sa dimension amérindienne.

Délaissés les signes d'amérindianité ?

L'expression de l'amérindianité demande de nouvelles images, de nouveaux métissages, afin de s'articuler de manière actuelle et non-stéréotypée. Dans cette optique, on peut se demander s'il ne serait pas plus simple ou plus efficace, non pas de détourner les clichés, mais de s'en détourner... Le travail récent de Jimmie Durham et de quelques autres artistes amérindiens, particulièrement en arts visuels, adopte cette approche. Il s'y déploie une autre

forme d'amérindianité, n'opérant pas par la présence de signes qui, bien qu'ils puissent être détournés ou recontextualisés, permettent de reconnaître les cultures amérindiennes de manière immédiate. Dans la mesure où l'on peut envisager que ce ne sont pas uniquement les représentations, mais aussi la dynamique du détournement comme telle qui importe dans le détournement des clichés, cette stratégie met en place une expression amérindienne s'inscrivant davantage dans une attitude que dans le registre de l'image. L'amérindianité, suivant ce point de vue, s'incarnerait non pas à travers certains signes, mais à partir d'un mouvement fait de détournements, de renversements des significations, de traits d'humour et d'invectives adressées aux conventions et aux spectateurs.

Délaissant ainsi les signes reconnaissables d'amérindianité, Jimmie Durham a entrepris en 2004 une série d'œuvres intitulée *Still Life*, où il dépose d'immenses pierres sur des voitures. Ces grosses roches, auxquelles l'artiste peint parfois deux yeux, un nez et une bouche, font plier la carrosserie alors qu'il les laisse tomber à l'aide d'une grue. L'action, simple et audacieuse, prend souvent la forme d'une performance devant public, tandis que les automobiles détruites deviennent ensuite d'étranges sculptures exposées à l'extérieur, que ce soit dans la cour d'une galerie d'art, dans un parc ou au cœur de la ville²⁶⁶. Le visage esquissé sur les pierres monumentales ajoute une touche d'ironie à la violence destructrice de l'œuvre. Devant ces pièces, on chercherait en vain un signe d'amérindianité aisément identifiable. On peut néanmoins remarquer qu'elles s'inscrivent dans cette attitude décrite plus tôt, semblable à celle de l'art de performance mais aussi à celle du trickster. Cerner de manière subtile et rigoureuse cette approche constitue certainement un des prochains défis des études sur les pratiques artistiques amérindiennes.

Durham nous invite à relever ce défi, à considérer que le geste artistique de laisser tomber une roche sur une voiture, ainsi que l'œuvre qui en résulte, ne sont ni plus ni moins « amérindiens » que d'autres pratiques qui utilisent des images ou des matériaux conventionnellement associés aux Premières Nations. Il nous conduit non seulement à remettre en question nos conventions relatives aux cultures amérindiennes, mais à les laisser radicale-

²⁶⁶ Par exemple, *Still Life with Stone and Car*, réalisé lors de la Biennale de Sydney en 2004, est devenu une œuvre d'art public toujours présente dans la ville australienne.

ment de côté. L'approche proposée par Durham dans sa pratique et sa réflexion consiste à effectuer une dissociation entre l'amérindianité et les signes qui permettent de l'identifier facilement. La « marque » amérindienne d'une œuvre peut se montrer particulièrement subtile et ne pas, pour ainsi dire, sauter aux yeux. Devant des œuvres comme celles qui composent la série *Still Life*, il est possible de ne pas la voir et de ne pas forcément la prendre en considération dans l'interprétation. La possibilité de considérer ou non la dimension amérindienne d'une œuvre, ou de l'aborder autrement que par son caractère visuellement reconnaissable, constitue sans doute le détournement ultime des représentations conventionnelles des Premières Nations.

Cette proposition participe d'une disconvenance drastique et d'une provocation particulièrement transgressive. « L'art de Durham est subversif parce qu'il livre des messages volontairement incohérents », remarque Virginie Colinet dans *Expériences du divers* (Legrand, 2000, n. p.). Exprimer l'amérindianité de manière incohérente constitue une des positions les plus radicalement critiques que l'on puisse imaginer par rapport aux clichés des Premières Nations. À l'instar des voitures brisées de Jimmie Durham, les œuvres commentées dans cette thèse livrent également « des messages volontairement incohérents ». Ne se laissant pas décoder aisément, elles mettent en place des questionnements complexes, comme le fait par exemple le panneau-réclame de *Heap of Birds* où l'on lit : « METIS YOUR REALITY ». Il est tout à fait possible de faire une lecture « non-amérindienne » de ce message. On peut y voir une invitation à une autre forme de multiculturalisme, à une autre perception de la réalité, qui ne touche pas uniquement les questions autochtones ou le rapport entre Amérindiens et Nord-Américains.

Le travail récent de Durham nous convie ainsi à revisiter ses œuvres antérieures, ainsi que les autres pratiques qui ont été ici étudiées. S'il y est question du détournement des clichés et des représentations conventionnelles des Premières Nations, il y est également question, notamment, de la présentation des peuples non-occidentaux en général, de la relation entre la photographie et la performance et entre l'identité et le costume (chez Luna, Fusco et Gómez-Peña, Blondeau et Stimson). On y questionne la désarmante banalité du mode de vie contemporain (chez Terrance Houle, mais aussi Durham, Fusco et Gómez-Peña),

l'identité sexuelle (chez Monkman, Blondeau et Stimson), l'hybridité culturelle (tout particulièrement chez KC Adams), la violence dont les femmes sont victimes (chez Josée Yvon), l'incompréhension interculturelle (chez Yves Boisvert) et le lien conflictuel entre subjectivité et authenticité (fortement articulé chez Jimmie Durham). Ces enjeux touchent bien sûr les Premières Nations de manière cruciale, mais ne le font certainement pas de manière exclusive. Ces œuvres nous conduisent à reconnaître que les pratiques amérindiennes ne se résument pas à l'amérindianité qu'elles expriment.

Vers la postamérindianité

Faut-il délaissier les conventions et les signes évidents des cultures amérindiennes, mettre de côté les plumes, les perles et le cuir, pour parvenir à exprimer l'amérindianité de manière personnelle et subjective ? Comme le remarque Tina Majkowski dans l'ouvrage collectif *Action and Agency: Advancing the Dialogue on Native Performance Art* (Blomberg, 2010, p. 108) : « *this problem of native cultural authenticity is intimately intertwined with the strangeness of continually being compelled to resemble and replicate the terribly banal preconceptions and simulations of Indianness*²⁶⁷ ». Pour faire face à ce problème, Gerald Vizenor propose le concept de « postamérindianité ». Ce dernier écrit dans *Fugitive Poses: Native American Scenes of Absence and Presence* (1998, p. 15) : « *The indian is a simulation, the absence of natives; the indian transposes the real, and the simulation of the real has not referent, memories, or native stories. The postindian must waver over the aesthetic ruins of indian simulations*²⁶⁸. »

Les commissaires Joe Baker et Gerald McMaster ont également utilisé l'expression dans le titre de leur exposition *Remix: New Modernities in a Post-Indian World*. W. Richard West écrit dans la préface au catalogue de cette exposition collective qui a été présentée en 2008 au

²⁶⁷ Traduction libre : « ce problème de l'authenticité culturelle amérindienne est intimement lié à l'étrangeté d'être continuellement obligé de ressembler et de reproduire ces terriblement banales idées préconçues et simulations de l'amérindianité ».

²⁶⁸ Traduction libre : « L'indien est une simulation, l'absence d'amérindianité ; l'indien transpose le réel alors que la simulation du réel n'a pas de référent, de mémoire ou d'histoire amérindienne. Le postindien doit faire vaciller les ruines esthétiques des simulations de l'indien. »

National Museum of the American Indian de New York (Baker et McMaster, 2007, p. 11-12) :

The works shown here [...] express each artist's personal interpretation of identity no more, and no less, than contemporary art created by non-Natives. For the community of artists of our time, identity is both a more idiosyncratic and a more fluid concept, a river in which currents of gender and personal experience, along with race, nationality, and cultural heritage, mix and remix, in continual re-creation. This, then, is the post-Indian world [...]²⁶⁹.

Dans la même publication, McMaster poursuit (*ibid.*, p. 17-18) :

Collectively, these artists probe the global movement of ideas, search for a new language of artistic practice, and push the boundaries of the expected. Heirs to rich traditions, they define their moment by dismantling and rebuilding, like DJs borrowing and building new sounds, beats, actions, engagements²⁷⁰.

Les artistes réunis dans cette thèse sont aussi des DJ de l'identité culturelle. Rompant avec la ressemblance et la reproduction des clichés, soulignées par Majkowski, ils démantèlent les stéréotypes afin de reconstruire la représentation de l'amérindianité à partir de ces ruines évoquées par Vizenor.

L'attitude postamérindienne emploie deux principales tactiques. La première, qui a été étudiée tout au long de cette thèse, consiste à détourner les « simulations » de l'amérindianité. La seconde, que l'on entrevoit dans le travail récent de Jimmie Durham, préfère s'en détourner complètement. Dans les pratiques amérindiennes du vingt-et-unième siècle, que l'on peut qualifier de pratiques postamérindiennes pour la plupart, cette posture semble de plus en plus employée. On la retrouve notamment dans le travail de l'artiste anishnabe Rebecca Belmore

²⁶⁹ Traduction libre : « Les œuvres présentées ici [...] expriment l'interprétation personnelle que chaque artiste se fait de l'identité, comme le fait ni plus, ni moins, l'art contemporain non-amérindien. Pour la communauté des artistes de notre temps, l'identité est un concept à la fois plus idiosyncrasique et plus fluide, une rivière dans laquelle les courants du genre et de l'expérience personnelle, ainsi que ceux de la race, de la nationalité et de l'héritage culturel, se mélangent et se mélangent à nouveau dans une re-création continuelle. Voilà ce qu'est le monde postamérindien [...]. »

²⁷⁰ Traduction libre : « Collectivement, ces artistes sondent le mouvement global des idées, cherchent de nouveaux langages de pratique artistique et repoussent les frontières de ce qui est attendu. Héritiers de riches traditions, ils définissent leur particularité par le démantèlement et la reconstruction, comme les DJ empruntent et construisent des sons, des rythmes, des actions, des engagements nouveaux. »

(née en 1960 à Upsala en Ontario), qui déploie une amérindianité en mode mineur, non-exclusive et non-ostensible. Dans sa vidéo-performance *Fountain*²⁷¹, présentée à la Biennale de Venise en 2005, elle remplit et vide sans cesse un seau avec l'eau dans laquelle elle se trouve immergée jusqu'à la taille. Elle lance l'eau sur la plage, sur elle-même, puis vers la caméra qui filme l'action. L'eau devient alors rouge comme du sang.

Considérant l'origine amérindienne et la démarche de cette artiste, on peut voir dans cette action une métaphore de la situation des Premières Nations. Dans un article qui analyse les œuvres de James Luna et de Rebecca Belmore présentées lors de cette édition de la Biennale de Venise, Carla Taunton écrit (2007, p. 66) :

Fountain is a performative commentary on the impact of colonization on Aboriginal communities in North America like the ocean's tidal rhythms it came in waves of domination and brutality. Paradoxically, this performance also references the struggle for indigenous self-representation, self-determination and self-governance in the Canadian context²⁷².

L'amérindianité de cette œuvre ne convoque aucun stéréotype et se détache complètement de la figure de l'Indien ou de l'Indienne. La dimension amérindienne de cette performance se conjugue avec d'autres éléments et d'autres préoccupations, liées par exemple à l'écologie, au rapport à la matière du monde, à la fatuité de nos gestes (*Fountain* peut ainsi être perçu comme une réinterprétation du mythe de Sisyphe) ou à l'esthétique particulière de l'action corporelle. À travers une amérindianité pour ainsi dire débarrassée de ses clichés et de ses signes évidents, cette œuvre tient un discours muet, symbolique et énigmatique.

De manière similaire, l'artiste haisla Arthur Renwick (né en 1965 à Kitimat en Colombie-Britannique) détourne les représentations conventionnelles des Premières Nations autrement que par des signes particulièrement connotés. Les photographies qui composent sa série

²⁷¹ Voir le site de l'artiste : www.rebeccabelmore.com/exhibit/Fountain.html [septembre 2011].

²⁷² Traduction libre : « *Fountain* est un commentaire performatif sur l'impact de la colonisation sur les communautés autochtones en Amérique du Nord qui, comme le rythme des marées, vient par vagues de domination et de brutalité. Paradoxalement, cette performance fait également référence à la lutte pour l'autoreprésentation, l'autodétermination et la gouvernance amérindiennes dans le contexte canadien. »

Mask, amorcée en 2006, montrent des gros plans de visages déformés par des grimaces²⁷³. Les personnes photographiées sont toutes d'origine amérindienne mais, contrairement aux « *cyborg hybrids* » de KC Adams, elles ne portent aucun stéréotype relatif aux Premières Nations. La représentation conventionnelle des cultures amérindiennes s'y trouve déplacée et critiquée d'une autre façon, plus indirecte, que le détournement ciblé des clichés. Cette démarche diffère de celles qui sont employées dans les œuvres étudiées plus en détail dans cette thèse. Il s'agit de deux postures distinctes, mais elles participent toutes deux de la mise en place de représentations qui rompent avec le caractère figé de l'image de l'Indien.

L'amérindianité performative

La co-existence de différentes formes de tactiques pour exprimer autrement l'amérindianité est nécessaire afin de défiger et d'élargir cette construction symbolique. Pour ce faire, il importe d'ajouter d'autres types de représentations, plus complexes et plus mobiles, aux images réductrices. Détournant ou délaissant les stéréotypes, l'amérindianité (ou la postamérindianité), perçue en tant qu'attitude, invite à considérer les signes amérindiens non pas comme quelque chose qui permet d'identifier les Premières Nations, de les reconnaître, mais comme autant d'énigmes. Dans un texte récent, paru dans une monographie consacrée à son travail chez Charta à Milan, Jimmie Durham remarque (collectif, 2004, p. 117) : « *In visual art we have a disease now: we want to get the art, we want to get, we spend about three seconds looking at it and then say "Oh, I get it!" and then we can move on to the next thing. I like to move on, I'm not against it, but I don't like the point.* » L'attitude performative cherche au contraire le questionnement du spectateur. Les pratiques abordées dans cette thèse souhaitent qu'on ne les comprenne jamais tout à fait. Elles s'inscrivent dans un mouvement qui fait en sorte qu'elles demeurent en partie insaisissables et qu'elles continuent de donner à penser. Ces œuvres transforment les stéréotypes en énigmes, mettant de l'avant l'inépuisable complexité de l'amérindianité.

²⁷³ On peut voir l'ensemble des photographies qui composent cette série sur le site de la galerie Katzman Kamen : www.katzmankamengallery.com/artist/Arthur-Renwick [septembre 2011].

Pour les artistes amérindiens d'aujourd'hui, la possibilité de négocier avec les clichés est essentielle afin de décomplexer la représentation des Premières Nations. Si l'expression de l'identité amérindienne s'accompagne souvent de la pression d'être « authentique » et si les représentations des cultures autochtones constituent un terrain miné, les pratiques qui ont été discutées ici contribuent à créer des zones de liberté à l'intérieur de ce territoire symbolique qu'est l'amérindianité. La posture postamérindienne permet pour ainsi dire de se déprendre des images figées. Cette position, nécessaire pour comprendre l'expérience vécue de l'amérindianité dans son actualité, se trouve au cœur du travail des artistes étudiés dans cette thèse. L'amérindianité performative et audacieuse qu'ils mettent en action affecte réellement la perception des cultures amérindiennes, à l'instar de la performativité du trickster, qui lui permet de modifier la réalité. Les stéréotypes détournés, les anti-clichés et les signes amérindiens non-conventionnels qu'on retrouve dans leurs productions redéfinissent et *réimaginent* l'amérindianité. Réfléchir avec ces œuvres permet d'aborder les Premières Nations par le biais de l'expérience sensible et souvent déconcertante qu'offrent les pratiques performatives. Ces pratiques contribuent à faire de l'amérindianité, non pas un assortiment d'images stéréotypées, mais un ensemble de performances singulières et énigmatiques, qui questionnent nos conventions. Ainsi redéfinie, l'amérindianité se compose d'un répertoire complexe d'actions exécutées par des sujets.

BIBLIOGRAPHIE

1. Sur la représentation des Premières Nations

- BATAILLE, Gretchen M. (dir.) (2001). *Native American Representations: First Encounters, Distorted Images and Literary Appropriations*. Lincoln : University of Nebraska Press, 265 p.
- BÉGHAIN, Véronique et Lionel LARRÉ (dir.) (2009). *La fabrique du sauvage dans la culture nord-américaine*. Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 236 p.
- BERKHOFER, Robert F. (1979). *The White Man's Indian: Images of the American Indian from Columbus to the Present*. New York : Vintage Books, 263 p.
- BLANCHARD, Pascal (dir.) (2011), *Exhibitions : L'invention du Sauvage*, Paris, Arles, 382 p.
- BORDEWICH, Fergus M. (1996). *Killing the White Man's Indian: Reinventing Native Americans at the End of the Twentieth Century*. New York : Doubleday, 400 p.
- BURGESS, Marilyn et Gail Guthrie VALASKAKIS (1995). *Indian Princesses and Cowgirls: Stereotypes From the Frontier / Princesses indiennes et cow-girls : Stéréotypes de la frontière*. Montréal : Oboro, 83 p.
- CARTIER, Jacques (1986 [1534-1542]). *Relations*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 498 p.
- CLÉMENT, Catherine (2006). *Qu'est-ce qu'un peuple premier?* Paris : Panama, 225 p.
- CHURCHILL, Ward (1994). *Indians Are Us? Culture and Genocide in Native North America*. Monroe (Maine) : Common Courage Press, 382 p.
- _____ (1998 [1992]). *Fantasies of the Master Race: Literature, Cinema and the Colonization of American Indians*. San Francisco : City Lights, 266 p.
- CLIFTON, James A. (dir.) (2003 [1990]). *The Invented Indian: Cultural Fictions and Government Policies*. New Brunswick (New Jersey) : Transaction Publishers, 388 p.
- CÔTÉ, Louise, Louis TARDIVEL et Denis VAUGEOIS (2000 [1992]). *L'Indien généreux : Ce que le monde doit aux Amériques*. Montréal : Boréal, 288 p.
- CURTIS, Edward S. (2001). *Les Indiens d'Amérique du Nord*. Köln : Taschen, coll. « Icons », 192 p.
- DELORIA, Philip J (1998). *Playing Indian*. New Haven : Yale University Press, 249 p.

- _____ (2006). *Indians in Unexpected Places*. Lawrence : University Press of Kansas, 300 p.
- DIAMOND, Neil (2009). *Reel Injun: On the Trail of the Hollywood Indian*. Toronto : Rezolution Pictures et Office national du film du Canada, 86 min.
- DICKASON, Olive Patricia (1993). *Le mythe du sauvage*. Québec : Septentrion, 451 p. Traduction de *The Myth of the Savage* (1984) par Jude Des Chênes.
- ELLINGSON, Ter (2001). *The Myth of the Noble Savage*. Berkeley : University of California Press, 446 p.
- FRANCIS, Daniel (1992). *The Imaginary Indian: The Image of the Indian in Canadian Culture*. Vancouver : Arsenal Pulp Press, 259 p.
- GAGNON, François-Marc (1984). *Ces hommes dits sauvages : L'histoire fascinante d'un préjugé qui remonte aux premiers découvreurs du Canada*. Montréal : Libre expression, 192 p.
- GANJE, Lucy A. (1996). « *Native American Stereotypes* ». Dans Paul Martin Lester (dir.), *Images that Injure: Pictorial Stereotypes in the Media*. Westport (Connecticut) : Praeger, p. 41-46.
- GREENBLATT, Stephen Jay (1996). *Ces merveilleuses possessions : Découverte et appropriation du Nouveau Monde au XVIe siècle*. Paris : Les belles lettres, 298 p. Traduction de *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World* (1991) par Franz Regnot.
- HUHDORF, Shari M. (2001). *Going Native: Indians in the American Cultural Imagination*. Ithaca (New York) : Cornell University Press, 220 p.
- JACQUIN, Philippe (1996). *Les Indiens blancs : Français et Indiens en Amérique du Nord*. Montréal : Libre Expression, 284 p.
- KILPATRICK, Jacquelyn (1999). *Celluloid Indians: Native Americans and Film*. Lincoln : University of Nebraska Press, 261 p.
- KING, Richard et Charles SPRINGWOOD (dir.) (2001). *Team Spirits: The Native American Mascots Controversy*. Lincoln : University of Nebraska Press, 356 p.
- LAMY-BEAUPRÉ, Jonathan (2006). « Je est un autochtone : L'ensauvagement dans les poèmes de Paul-Marie Lapointe, Patrick Straram et Denis Vanier », mémoire de maîtrise. Montréal : Université du Québec à Montréal, 110 p.
- _____ (2011). « L'identité amérindienne et le problème de l'authenticité ». Dans Caroline Désy, Annie Gérin et Simon Harel (dir.), *Traces d'appartenance : De nouvel-*

les avenues pour la recherche sur la construction des identités. Montréal : Les Cahiers du CÉLAT-UQAM, p. 221-236.

LISCHK, Ute et David T. MCNAB (dir.) (2005). *Walking a Tightrope: Aboriginal People and Their Representations*. Waterloo : Wilfrid Laurier University Press, 400 p.

MALIGNE, Olivier (2006). *Les nouveaux Indiens : Une ethnographie du mouvement indianophile*. Québec : Presses de l'Université Laval, coll. « Intercultures », 283 p.

MONTAIGNE, Michel de (2000 [1580]). *Des Cannibales*. Paris : Mille et une nuits, 63 p. Traduit en français moderne par Séverine Auffrey.

ROLLINS, Peter C. et John E. CONNOR (1998). *Portrayal of the Native American in Film*. Lexington : University of Nebraska Press, 226 p.

SAGARD, Gabriel (2008 [1636]). *Histoire du Canada et Voyages des Pères Récollets en la Nouvelle-France*. En ligne sur Project Gutenberg : <http://gutenberg.ca/ebooks/sagard-histoire/sagard-histoire-00-h-dir/sagard-histoire-00-h.html> [mai 2011].

SIMARD, Jean-Jacques (2004). *La réduction : L'autochtone inventé et les amérindiens aujourd'hui*. Québec : Septentrion, 430 p.

SMITH, Paul Chaat (2009). *Everything You Know about Indians Is Wrong*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 195 p.

THÉRIEN, Gilles (dir.) (1987). Dossier « L'Indien imaginaire ». *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 17, no. 3 (automne).

_____ (dir.) (1988). *Les figures de l'Indien*. Montréal : Cahiers du département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal, 398 p.

VALASKAKIS, Gail Guthrie (2005). *Indian Country: Essays on Contemporary Native Culture*. Waterloo : Wilfrid Laurier University Press, 293 p.

VINCENT, Sylvie et Bernard ARCAND (1979). *L'image de l'Amérindien dans les manuels scolaires du Québec (ou comment les Québécois ne sont pas des sauvages)*. Montréal : Hurtubise HMH, coll. « Cultures amérindiennes », 334 p.

VIZENOR, Gerald (2000). *Fugitive Pose: Native American Scenes of Absence and Presence*. Lincoln : University of Nebraska Press, 238 p.

WEATHERFORD, Jack (1991). *Native Roots: How the Indians Enriched America*. New York : Fawcett Columbine, 310 p.

WEST, Richard (dir.) (2000). *The Changing Presentation of the American Indian: Museums and Native Culture*. Washington et Seattle : National Museum of the American Indian / University of Washington Press, 118 p.

WILMER, S. E. (dir.) (2009). *Native American Performance and Representation*. Tucson : University of Arizona Press, 296 p.

2. Sur la littérature et les arts amérindiens

BAKER, Joe et Gerard MCMASTER (2007). *Remix: New Modernities in a Post-Indian World*. Washington et New York : National Museum of the American Indian / Heard Museum, 96 p.

BEAVIS, Lynn (dir.) (2010). *Arthur Renwick: Mask*. Richmond : Richmond Art Gallery, 30 p.

BLOMBERG, Nancy J. (2010). *Action and Agency: Advancing the Dialogue on Native Performance Art*. Denver : Denver Art Museum, 191 p.

BOUCHARD, Jacqueline (1991). « L'art et la politique : question d'afficher ses couleurs. Le cas de l'art amérindien contemporain ». *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 21, no. 3, p. 3-18.

CARTER, Beth (dir.) (2008). *Honouring Tradition: Reframing Native Art*. Calgary : Glenbow Museum, 151 p.

CHAPA, Raquel et Jolene RICKARD (dir.) (2005). Dossier « *Aboriginal Performance* ». *e-misférica*, vol. 2, no. 1 (printemps). En ligne sur le site du Hemispheric Institute : http://hemi.nyu.edu/journal/2_1/home.html [août 2011].

CHARCE, Chloé (2007). « Entre-deux mondes : Métissage, identité et histoire. Sur les traces de Sonia Robertson, Sylvie Paré et Rebecca Belmore », mémoire de maîtrise. Montréal : Université du Québec à Montréal, 161 p.

[COLLECTIF] (1990). *The Decade Show: Frameworks of Identity in the 1980s*. New York : Museum of Contemporary Hispanic Art / New Museum of Contemporary Art / Studio Museum of Harlem, 364 p.

[COLLECTIF] (1992). *Nouveaux territoires : 350/500 ans après. Une exposition d'art aborigène contemporain du Canada*. Montréal : Vision planétaire, 142 p.

CROWSTON, Catherine (dir.) (2008). *Face the Nation*. Calgary : Art Gallery of Alberta, 68 p.

GATTI, Maurizio (2004). *Littérature amérindienne au Québec : Écrits de langue française*. Montréal : Hurtbise HMH, coll. « Cahiers du Québec / Littérature », 271 p.

_____ (2006). *Être écrivain amérindien au Québec : Indianité et création littéraire*.

- HILL, Richard William (dir.) (2008) *The World Upside Down / Le monde à l'envers*. Banff : Walter Phillips Gallery, 175 p.
- JACKINSKY, Nadia (2008). « Four Exhibits of Alaska Native Art Women Artists Breaking Boundaries », *n.paradoxa*, vol. 22, p. 90-93. Également en ligne : http://sonyakellihercombs.com/press/Paradoxa_Erica%20Lord.pdf [juillet 2011].
- KING, Thomas (2007 [1992]). *A Coyote Columbus Story*. Toronto et Berkeley : Greenwood Books / House of Anansi Press, n. p. Illustré par Kent Monkman.
- LAMY, Jonathan (2007). « Installation, poésie et performance autochtones : À propos de Diane Robertson, Marvin Francis, Guillermo Gómez-Peña et Coco Fusco ». Dans Alain Beaulieu et Maxime Gohier (dir.), *La recherche relative aux Autochtones : Perspectives historiques et contemporaines*. Montréal : Chaire de recherche du Canada sur la question territoriale autochtone, p. 163-174.
- MARTIN, Lee-Ann (dir.) (2004). *Making a Noise! Aboriginal Perspectives on Art, Art History, Critical Writing and Community*. Banff : Walter Philips Gallery, 238 p.
- MCMMASTER, Gerald (2007a). « *Museums and the Native Voice* ». Dans Griselda Pollock et Joyce Zemans (dir.), *Museums after Modernism: Strategies of Engagement*. Malden : Blackwell, p. 70-79.
- _____ (2007b). *The Double Entendre of Re-Enactment*. Toronto : Vtape / imagineNATIVE. En ligne sur le site du National Museum of the American Indian : www.nmai.si.edu/fin/2008/Double_Entendre_Catalog.pdf [juin 2011].
- MCMMASTER, Gerard et Lee-Ann MARTIN (dir.) (1992). *Indigena: Contemporary Native Perspectives in Canadian Art*. New York et Ottawa : Craftsman House / Canadian Museum of Civilization, 199 p.
- NEMIROFF, Diana, Robert HOULE et Charlotte TOWNSEND-GAULT (dir.) (1992). *Land Spirit Power: First Nations at the National Gallery of Canada*. Ottawa : National Gallery of Canada, 231 p.
- RADIN, Paul (1972 [1956]). *The Trickster: A Study in American Indian Mythology*. New York : Schocken Books, 211 p.
- REDER, Deanna et Linda M. MORRA (dir.) (2010). *Troubling Tricksters: Revisioning Critical Conversations*. Waterloo : Wilfried Laurier University Press, 336 p.
- RICE, Ryan (dir.) (2007). *Anthem: Perspectives on Home and Native Land*. Ottawa : Carleton University Art Gallery, 61 p.

- _____ (2009). *Hochelaga revisité / revisited*. Montréal : Montréal arts interculturels (MAI), 36 p.
- RIGAL-CELLARD, Bernadette (2004). *Le mythe et la plume : La littérature indienne contemporaine en Amérique*. Monaco : Éditions du Rocher, coll. « Nuage rouge », 417 p.
- RYAN, Allan J. (1999). *The Trickster Shift: Humour and Irony in Contemporary Native Art*. Vancouver et Seattle : UBC Press / University of Washington Press, 297 p.
- SHERMAN, Josepha (1996). *Trickster Tales: Forty Folk Stories from Around the World*. Little Rock (Arkansas) : August House, 177 p.
- SIQUIER DURAND, Guy (dir.) (2000). Dossier « Amérindiens et Métis : art et politique ». *Spirale*, no. 171 (mars-avril).
- _____ (dir.) (2002). Dossier « Amérindie ». *Esse : arts + opinion*, no. 45 (printemps).
- _____ (2007). « De l'art sauvage : Des performeurs amérindiens dans une zone événementielle d'envergure internationale ». *Inter, art actuel*, no. 96 (automne), p. 20-22.
- _____ (dir.) (2010). Dossier « Indiens / Indians / Indios ». *Inter, art actuel*, no. 104 (hiver).
- STAMPE, Jennifer (2008). « *Artifact Piece, Revisited: Erica Lord at the National Museum of the American Indian* », *Material World* (août), en ligne : <http://blogs.nyu.edu/projects/materialworld/2008/08/artifact-piece-revisited-erica-1.html> [juillet 2011].
- UZEL, Jean-Philippe (2000). « L'art contemporain autochtone, point aveugle de la modernité ». Dans Guy Bellavance (dir.), *Mondes et réseaux de l'art : Diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain*. Montréal : Liber, p. 189-203.
- _____ (2009). « Les Objets *trickster* dans l'art contemporain autochtone au Canada ». Dans [collectif], *Histoire de l'art et anthropologie*. Paris : INHA / Musée du quai Branly, coll. « Les actes du colloque ». En ligne sur le site du Musée du quai Branly : <http://actesbranly.revues.org/241> [juillet 2011].

3. À propos du corpus étudié

3.1. Autour de James Luna

- BLOCKER, Jane (2009). « *Peoples of memory: James Luna and the Production of History* ». *Seeing Witness: Visuality and the Ethics of Testimony*. Minneapolis : University of Minnesota Press, p. 13-28.

[COLLECTIF] (1993). *James Luna : Indian Legends*. Banff : Walter Philips Gallery, 26 p.

- DURLAND, Steven (1991). « *Call Me in '93 : An Interview with James Luna* ». *High Performance*, vol. 14, no. 4 (hiver), p. 34-39.
- EVENS, Lara (2010). « *A First-hand Account of James Luna's Petroglyphs in Motion, as performed at Site Santa Fe in 2000* ». En ligne sur le site *Not Artomatic* (21 avril) : <http://travelpapod.wordpress.com/2010/04/21/> [mars 2011].
- LEBEAU, Eleanor (2007). « *Trickster Plays: James Luna Performs (Post)Indian Survivance* ». *Sightlines Journal*, no. 6, p. 128-145.
- LISS, Andrea et Roberto BEDOYA (1992). *James Luna: Actions & Reactions*. Santa Cruz : Mary Porter Sesnon Art Gallery (University of California), 32 p.
- LOWE, Truman T. et Paul Chaat SMITH (2005). *James Luna: Emendatio*. Washington : Smithsonian's National Museum of the American Indian, 112 p.
- LUNA, James (1991). « *Allow Me to Introduce Myself: The Performance Art of James Luna* ». *Canadian Theatre Review*, no. 68 (automne), p. 46.
- _____ (1995). « *I've always wanted to be an American Indian* ». *Aperture*, no. 139 (été) p. 38-41.
- _____ (2000). *Petroglyphs in Motion*. Santa Fe : Site, 35 min.
- LUNA, James et David MERRITT (2001). *Take a Picture With a Real Indian*. Salina (Kansas) : Salina Art Center, 12 min.
- LUNA, James, Guillermo GOMEZ-PEÑA et Roberto SIFUENTES (1995). « *The Shame Man Meets El Mexican't and the Cybervato* ». En ligne sur le site de Rice University (Houston, Texas) : www.rice.edu/projects/CyberVato/ [juin 2011].
- MCDONALD, Robert (1987). « *Sushi Again Takes to the Streets* », *Los Angeles Times*, 10 février. En ligne sur le site du *LA Times* : http://articles.latimes.com/1987-02-10/entertainment/ca-2257_1_sushi-gallery [mars 2011].
- MEAD, Jaide (2011). « *What does James Luna's performance art tell us about the history and contemporary circumstances of American Indians and their relations to the US?* ». *Ideate*, no. 5 (printemps). En ligne sur le site de l'Université Essex : www.essex.ac.uk/sociology/student_journals/UG_Journal/Vol5_spring2011.aspx [juillet 2011].
- TAUNTON, Carla (2007). « *Performing aboriginality at the Venice Biennale: the Performance Art of Rebeca Belmore and James Luna* ». *Revista Mexicana de Estudios Canadenses*, no. 13 (printemps-été), p. 55-68.

TOWNSEND-GAULT, Charlotte (2006). « *Rebecca Belmore and James Luna on Location at Venice: The Allegorical Indian Redux* ». *Art History*, vol. 29, no. 4, p. 721-755.

3.2. Autour de Coco Fusco et Guillermo Gómez-Peña

ALLATSON, Paul (2002). « *Coco Fusco, Guillermo Gómez-Peña, and "American" Cannibal Reveries* ». *Latino Dreams: Transcultural Traffic and the US National imaginary*. Amsterdam et New York : Rodopi, p. 253-306.

AVGIKOS, Jan (1993). « *Kill All White People* ». *Art Forum* (mai), p. 10-11.

BARANDIARAN, Maria (1993). « *Coco Fusco and Guillermo Gómez-Peña* ». *New Art Examiner* (avril), p. 40-41.

CARR, Cynthia (1992). « *Is It Real or Is It...? Identity and the eye of the beholder* ». *LA Weekly*, 3 juillet, p. 37.

CURTIS, Cathy (1992). « *A Safe Look at Aborigines in Captivity: 2 "Specimens" Are Displayed Behind Bars for Crowd Attending "Year of White Bear" at UCI* ». *Los Angeles Times*, 5 mars, p. F2.

FUSCO, Coco (dir.) (1995). *English is Broken Here: Notes on Cultural Fusion in the Americas*. New York : New Press, 232 p.

_____ (dir.) (2000). *Corpus Delecti: Performance of the Americas*. New York et Londres : Routledge, 307 p.

_____ (2001). *The Bodies That Were Not Ours and Other Writings*. New York et Londres : Routledge, 252 p.

FUSCO, Coco et Paula HEREDIA (1993). *The Couple in the Cage: A Guatinaui Odyssey*. New York : Authentic Documentary Productions / Third World Newsreel, 31 min.

GILLIS, Michael (1993). « *Museum Exhibit Goes Native to Make a Point* ». *Chicago Sun-Times*, 18 janvier. En ligne sur le site *High Beam* : www.highbeam.com/doc/1P2-4151170.html [avril 2011].

GOMEZ-PEÑA, Guillermo (1993). *Warrior for Gringostroika: Essays, Performance Texts and Poetry*. Saint-Paul (Minnesota) : Graywolf Press, 176 p.

_____ (1996). *The New World Border: Prophecies, Poems & Loqueras for the End of the Century*. San Francisco : City Lights, 256 p.

_____ (2005). *Ethno-Techno: Writings on Performance, Activism, and Pedagogy*. New York et Londres : Routledge, 310 p.

- GOMEZ-PEÑA, Guillermo et Roberto SIFUENTES (1996). *Temple of Confessions*. New York : PowerHouse Books, 144 p. Accompagné d'un cd audio.
- JOHNSON, Anna (1997). « *Coco Fusco and Guillermo Gómez-Peña* ». Dans Betsy Sussler (dir.), *Speak art! The Best of Bomb Magazine's Interviews with Artists*. New York : New Art, p. 48-56. D'abord paru dans *Bomb*, no. 42, hiver 1993, p. 36-39.
- KIERNAN, Suzanne (1993). « *Savage diversions and animadversions* ». *The Sydney Review* (janvier-février), p. 13.
- MACINNIS, Peter (2001). « *Keeping Savages in a Cage* ». En ligne sur le site *Six Months of Sundays* : <http://members.ozemail.com.au/~macinnis/ockhams/savages.htm> [avril 2011]. Texte écrit pour ABC Radio National Australia en 1995.
- OBEJAS, Achy (1993a). « *Live Art Framed by Bars: Cage Comes to Field Museum* ». *Chicago Tribune*, 18 janvier, p. 1.
- _____ (1993b). « *Pushing the Borders of Art* ». *Chicago Tribune*, 28 janvier, p. 13.
- PARVIS, Patrice (2005). « *Ritualité et mise en scène dans les vidéos graffitis de Gómez-Peña* ». *Hermès*, no. 43, p. 131-139.
- PEARSON-ROMS, Heike (2001). « *Identifying (with) performance: Representations and Constructions of Cultural Identity in Contemporary Theatre Practice* », thèse de doctorat. Aberystwyth : University of Wales, 400 p.
- RUGOFF, Ralph (1993). « *Inauthentic Café: Dissecting the "White Bear"* », *LA Weekly*, 8 octobre, p. 47.
- SAWCHUK, Kim (1994). « *Unleashing the Demons of History: An Interview with Coco Fusco and Guillermo Gómez-Peña* ». Dans Noreen Tomassi (dir.), *American Visions / Visiones de las Américas: Artistic and Cultural Identity in the Western Hemisphere*, New York : ACA Books, p. 114-121.

3.3. Autour de Lori Blondeau et Adrian Stimson

- BELL, Lynne (2004a). « *Scandalous Personae, Difficult Knowledge, Restless Images: The Work of Lori Blondeau* ». *Canadian Art* (hiver), p. 48-51.
- _____ (2004b). « *Artist's Pages: Decolonizing Tactics in "Writing Space"* ». Dans Peter Stoicheff et Andrew Taylor (dir.), *The Future of the Page*. Toronto : University of Toronto Press, p. 255-269.
- _____ (2007). « *Buffalo Boy at Burning Man: Camp, Mourning, and the Forgiving of History in the Work of Adrian Stimson* ». *Canadian Art* (été), p. 44-48.

- _____ (2011). « *Unsettling Acts: Photography as Decolonizing Testimony in Centennial Memory* ». Dans Carol Payne et Andrea Kunard (dir.), *The Cultural Work of Photography in Canada*, Montréal : McGill-Queen's University Press, p. 165-181.
- BLONDEAU, Lori (2004). « *Some Kinda Princess* ». Dans Vera Lemecha (dir.), *Mentoring Artist for Women's Art: Culture of Community*. Winnipeg : MAWA, p. 23-29.
- _____ (2006). « *Artist Statement* ». Dans Garry Sherbert, Annie Gérin et Sheila Petty (dir.), *Canadian Cultural Poesis: Essays on Canadian Culture*. Waterloo : Wilfred Laurier University Press, p. 342. Également en ligne sur le site de University of Saskatoon : www.usask.ca/education/postcolonial/blondeau.html [juin 2011].
- BRISTOL, Joanne (2006). « *Putting the Wild back into the West: Starring Belle Sauvage & Buffalo Boy* ». En ligne sur le site de la galerie Front : <http://front.bc.ca/performanceart/events/3127> [juin 2011].
- BUDNEY, Jen (dir.) (2009). *Lori Blondeau: Who Do You Think You Are? Performance, installation, documentation (1996-2007)*. Saskatoon : Mendel Art Gallery, 32 p.
- GILLMOR, Alison (2011). « *Eleanor Bond, AA Bronson, Shezad Dawood, Adrian Stimson and Lori Blondeau* ». *Border Crossings*, vol. 30, no. 1 (mars), p. 73-74.
- GOLAR, Staci (2009). « *Shape Shifters: Performance Art and Humour as a Tool* ». *Native Peoples*, vol. 22, no. 5 (septembre-octobre), p. 28-33.
- KHAN, Aleem et Derek BRUECKNER (2010). « *Adrian Stimson and Lori Blondeau, Saskatoon Interdisciplinary Artists* ». En ligne sur le site *Eat Your Arts and Vegetables* (novembre) : http://eatyourartsandvegetables.blogspot.com/2010/11/nov-4-guests-adrian-stimson-and-lori_2699.html [juin 2011].
- NANIBUSH, Wanda (2009). « *Rez-Erection: Belle Sauvage, Buffalo Boy and Miss Chief Eagle Testickle set up Camp* ». En ligne sur le site de la galerie ArtSpace : www.artspace-arc.org/content/rez-erection-belle-sauvage-buffalo-boy-and-miss-chief-eagle-testickle-set-camp [juin 2011].
- RICE, Ryan et Carla TAUNTON (2009). « *Buffalo Boy: Then and Now* ». *Fuse Magazine*, vol. 32, no. 2 (mars), p. 18-25.
- RICKARD, Jolene (1999). « *First Nation Territory in Cyber Space Declared: No Treaties Needed* ». En ligne sur le site *CyberPowWow 2* : www.cyberpowwow.net/nation2nation/jolenetwork.html [juin 2011].
- RIND, Margaret (2010). « La performance et l'activisme dans la vie quotidienne : entrevue avec Chery L'hirondelle, Lori Blondeau et Adrian Stimson ». *Inter, art actuel*, no. 104 (hiver), p. 63-67. Traduit de l'anglais par Julie Bacon.

ROSENWALD, Betsy (2006). « *An Interview with Adrian A. Stimson* ». *Mendellog*. En ligne sur le site de Mendel Art Gallery : www.mendel.ca/wordpress/?p=11 [juin 2011].

TAUNTON, Carla (2006). « *Lori Blondeau: High-Tech Storytelling for Social Change* », mémoire de maîtrise. Ottawa : Carleton University, 211 p.

TOUSIGNANT, Isa (2008), « *Male Magnificence* ». *Hour*, 5 juin. En ligne sur le site du *Hour* : <http://hour.ca/2008/06/05/male-magnificence/> [juin 2011].

WEIDENHAMMER, Lori (2007). « *Lori Blondeau and Adrian Stimson* ». *Border Crossings*, vol. 26, no. 1 (mars), p. 91-92.

3.4. Autour de Terrance Houle

BUTLER, Wendy L. (2010). « *James Earl Fraser's The End of the Trail: Affect and the Persistence of an Iconic Indian Image* », mémoire de maîtrise. Montréal : Université Concordia, 69 p.

COLON, Maria (2006). « *Indian Pigeon Holes: The Work of Terrance Houle* ». *The Naica*, no. 3, (été). En ligne sur le site de la revue *The Naica* : http://thenaica.org/edition_three/index.html [juin 2011].

GALAS, Ida (2010). « *Interview with Terrance Houle* », En ligne sur le site *Contemporary North American Indigenous Artists* : <http://contemporarynativeartists.tumblr.com/post/479540561/terrance-houle-blackfoot-ojibway> [juin 2011].

GAY, Felicia (2010). « *North Central Intervention: Terrance Houle Leaves Bits of History on Dewdney Avenue* ». *BlackFlash*, vol. 27, no. 2 (hiver), p. 38-45.

HOULE, Terrance (2010). « *Urban Indian: Artist Statement* ». En ligne sur le site du National Museum of the American Indian : www.nmai.si.edu/exhibitions/hide/terrance.cfm [juin 2011].

LAMY, Jonathan (2010). « *Terrance Houle : l'Indien qui joue à l'Indien qui joue à l'Indien* ». *Inter, art actuel*, no. 104 (hiver), p. 68-69.

LIGHT, Whitney (2009), « *Terrance Houle* ». *Canadian Art* (automne), p. 162.

MORTON, Erin (2008). « *In Pursuit of the Textbook Authentic: Conversation with Terrance Houle* ». *Fuse*, vol. 31, no. 2 (avril), p. 26-34.

STIMSON, Adrian (2007). « *Terrance Houle* ». *Backflash*, vol. 24, no. 3 (été), p. 40.

WHITE, Murray (2010). « *Terrance Houle: Givn'r as Good as He Gets* », *The Toronto Star* (17 septembre). En ligne sur le site du *Toronto Star* :

www.thestar.com/entertainment/article/861926--terrance-houle-givn-r-as-good-as-he-gets [juin 2011].

3.5. Autour de Kent Monkman

LISS, David et Shirley MADILL (dir.) (2008). *Kent Monkman: The Triumph of Mischief*. Victoria : Art Gallery of Greater Victoria, 110 p.

SIOU DURAND, Guy (2010), « *La danse au berdache de Kent Monkman* ». *Inter, art actuel*, no. 104 (hiver), p. 61-62.

3.6. Autour de KC Adams

ADAMS, KC (2007). « *Become a Cyborg Hybrid* ». En ligne sur le blogue de l'artiste : <http://kcadams.blogspot.com/> [août 2011].

_____ (2010). « *Cyborg Hybrids: Artistic statement* ». En ligne sur le site du National Museum of the American Indian : www.nmai.si.edu/exhibitions/hibe/kc.cfm [août 2011].

BARCLAY, Adèle (2007). « *Cyborg Hybrids Brings Two Worlds Together* ». *Queen's Journal*, vol. 135, no. 12 (9 octobre), p. 15.

ENRIGHT, Robert (2008). « *The Cyborgian Comfort Zone* ». *Border Crossings*, vol. 27, no. 1 (février), p. 21-22.

EYLAND, Cliff (2006). « *KC Adams* ». En ligne sur le site de la galerie One One One : www.umanitoba.ca/schools/art/galleryoneoneone/kc02.html [août 2011].

LOFT, Steve (2007). « *Cyborg Hybrid* ». En ligne sur le site *Storm Spirits: Aboriginal New Media Art* : www.stormspirits.ca/English/Cyborg/essay.html [août 2011].

MATHESON, Elizabeth (2006). « *Black Talk : Protest and Humour* », feuillet d'exposition. Regina : Dunlop Art Gallery, 2 p.

PICHLYK, Jasmin (2006). « *Pride and Prejudice : The Works of KC Adams* », *The Manitoban*, vol. 94, no. 7 (27 septembre). En ligne : www.archives.themanitoban.com/2006-2007/0927/135.Pride.and.prejudice.php [août 2011].

3.7. Autour d'Edgar Heap of Birds

BLOMLEY, Nick (2004). « *Artistic Displacements: An Interview with Edgar Heap of Birds* », *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 22, no. 6, p. 799-807. Également en ligne sur le site de la revue *Environment and Planning* : <http://www.envplan.com/epd/fulltext/d22/d2206i.pdf> [septembre 2001].

HEAP OF BIRDS, Hachivi Edgar (1991). *Claim Your Color*. San Jose : San Jose Museum of Art, 32 p.

_____ (1999). « *From the Personal to the Political* ». En ligne sur le site du Photography Institute : www.thephotographyinstitute.org/journals/1999/heap_of_birds.html [novembre 2010].

NUNNIKHOVEN, Jane (2004). « *Analysis of the Cleveland Indians Name and Mascot Controversy* », rapport. Maple Bridge : Khoven Consulting, 20 p.

WOOD, Debora (1998). « *Art and Transformation* ». *Issues in Integrative Studies*, no. 16, p. 57-71.

3.8. Autour de Marvin Francis

CARRIOU, Warren (2006). « "How Come These Guns are so Tall": Anti-corporate Resistance in Marvin Francis' City Treaty ». *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, vol. 31, no. 1, p. 148-158.

FRANCIS, Marvin (2001). « *City Treaty* », mémoire de maîtrise, Winnipeg : University of Manitoba, 61 p.

_____ (2002). *City Treaty (a long poem)*. Winnipeg : Turnstone Press, 72 p.

_____ (2008). *Bush Camp*. Winnipeg : Turnstone Press, 75 p.

MCLENNEN, Rob (2002). « *City Treaty by Marvin Francis* », *The Globe and Mail*, 23 novembre, p. D58.

3.9. Autour d'Yves Boisvert

BOISVERT, Yves (1992). *Voleurs de cause*. Trois-Rivières : Écrits des Forges, 93 p.

_____ (1994). « Introduction à la pensée niaiseuse 301 ». *Zéro de conduite*, vol. 1, no. 2 (hiver), p. 5.

BRASSARD, Denise (1994). « *Aimez-moi d'Yves Boisvert* ». *Lectures*, vol. 1, no. 7 (mars), p. 10.

GIRARD, Marie-Claude (1992). « Roy / Thibodeau / Boisvert ». *Voir*, 1^{er} octobre, p. 27.

LANDRY, Gabriel (2003). « *Bang ! d'Yves Boisvert* ». *Voix et images*, vol. 28, no. 2 (83) (hiver), p. 189-190.

ST-AMAND, Isabelle (2009). « La crise d'Oka dans les récits de Myra Cree et d'Yves Boisvert : représentations en perspective ». *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 39, nos. 1-2, p. 147-155.

TREMBLAY, Tony (1995). « *Le gros Brodeur d'Yves Boisvert* », *Lectures*, vol. 2, no. 9 (mai) p. 21.

3.10. Autour de Josée Yvon

BÉLANGER, Paul (1986). « *Maîtresses-Cherokees* ». *Nuit blanche*, no. 26 (décembre), p. 11.

BEAUSOLEIL, Claude (1980). « Le réel éclaté de Josée Yvon ». *Le Devoir*, 30 août, p. 18.

_____ (1981). « Écritures de ville ». *La nouvelle barre du jour*, no. 99 (février), p. 75.

FAVRETTO, Françoise (1983). « *Danseuses-mamelouk* ». *Mensuel 25*, no. 69 (février), n. p.

LAMY, Jonathan (2008). « L'amérindianté violente de Josée Yvon ». Dans Samira Belyazid (dir.), *Littérature francophone contemporaine : Essais sur le dialogue et les frontières*. Lewiston (Maine) : Mellen Press, p. 117-127.

LÉPINE, Stéphane (1986). « La porno-graphie : une écriture ob-scène ». *Le Devoir*, 7 juin, p. C4.

ROYER, Jean (1983). « Douce folie sauvage ». *Le Devoir*, 31 janvier, p. 10.

YVON, Josée (1979). *Travesties-Kamikazes*. Montréal : Les herbes rouges, n. p.

_____ (1982). *Danseuses-mamelouk*. Montréal : VLB éditeur, 154 p.

_____ (1986). *Maîtresses-Cherokees*. Montréal et Pantin (France) : VLB éditeur / Le castor astral, 136 p.

_____ (1990). *Les laides otages*. VLB éditeur : Montréal, 166 p.

3.11. Autour de Jimmie Durham

CHURCHILL, Ward (1996). « *Nobody's Pet Poodle. Jimmie Durham: An Artist for Native North America* ». *From a Native Son: Selected Essays in Indigenism*. Boston : South End Press, p. 483-499.

DURHAM, Jimmie (1984). *Columbus Day: Poems and Drawings*. Albuquerque (New Mexico) : West End Press, 104 p.

_____ (1993). *A Certain Lack of Coherence: Writings on Art and Cultural Politics*. Londres : Kala Press, 255 p.

_____ (2009a). *Écrits et manifestes*. Paris : Beaux-arts de Paris, coll. « Écrits d'artistes », 164 p. Traduit de l'anglais par Laurent du Pasquier.

_____ (2009b). *Pierres rejetées / Rejected Stones*. Paris : Paris Musées, 232 p.

- DURHAM, Jimmie et Jean FISHER (1988). « *The Ground Has Been Covered* ». *Art Forum* (été), p. 99-105.
- FISHER, Jean (1989). « *Jimmie Durham* ». Dans Jeanette Ingberman (dir.), *Jimmie Durham: The Bishop's Moose and the Pinkerton Men*. New York : Exit Art, p. 12.
- HOOKS, Bell (1994). « *A Certain Lack of Coherence by Jimmie Durham* ». *Art Forum* (été), p. 28.
- LAMY, Jonathan (2009). « Foutre un joyeux bordel : l'artiste/écrivain amérindien Jimmie Durham ». *Postures* (printemps), p. 23-34.
- LEGRAND, Claire, Christophe DOMINO et Nathalie STEPHANOV (dir.) (2000). *Expériences du divers : Jimmie Durham, Hanayo, Chéri Samba, Tsuneko Taniuchi*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. « Métiers de l'exposition », 151 p.
- LIPPARD, Lucy R. (1993). « *Jimmie Durham : Postmodernist "Savage"* ». *Art in America*, vol. 81, no. 2 (février), p. 62-69.
- MOIROUX, Sophie (2007). « Les objets de Jimmie Durham en conversation : au défi de l'art contemporain ». *Images re-vues*, no. 4 (automne). En ligne sur le site d'*Images re-vues* : <http://imagesrevues.revues.org/153> [août 2011].
- MULVEY, Laura, Dirk SNAUWAERT et Mark Alic DURANT (1995). *Jimmie Durham*. Londres : Phaidon, coll. « Contemporary artists », 160 p.

4. Autres ouvrages

- AMOSSY, Ruth et Anne HERSCHBERG-PIERROT (1997). *Stéréotypes et clichés*. Paris : Nathan, 128 p.
- APPADURAI, Arjun (2001). *Après le colonialisme : Les conséquences culturelles de la globalisation*. Paris : Payot, 322 p. Traduction de *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (1996) par Françoise Bouillot.
- AUGÉ, Marc (1994). *Le sens des autres : Actualité de l'anthropologie*. Paris : Fayard, 199 p.
- AUSLANDER, Philip (1995). *Presence and Resistance: Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 206 p.
- _____ (1997). *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*. New York et Londres : Routledge, 184 p.

- _____ (dir.) (2003). *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. New York et Londres : Routledge, 4 volumes.
- _____ (2006). *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music*. Ann Arbor : University of Michigan Press, 259 p.
- AUSTIN, J. L. (1970). *Quand dire, c'est faire*. Paris : Éditions du Seuil, 189 p. Traduction de *How to Do Things with Words* (Londres : Oxford University Press, 1962) par Gilles Lane.
- BARTHES, Roland (1973). *Le plaisir du texte*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 103 p.
- _____ (1982). *L'obvie et l'obtus : Essais critiques III*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 282 p.
- _____ (1984). *Le bruissement de la langue : Essais critiques IV*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Tel quel », 412 p.
- BAUDRILLARD, Jean (1995). *Le crime parfait*. Paris : Galilée, 207 p.
- BERNAS, Steven (2006a). *La croyance dans l'image*. Paris : L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 316 p.
- _____ (2006b). *Les archaïsmes violents et l'image*. Paris : L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 168 p.
- _____ (2009). *La photographie et le sensible : Les enjeux du sensible dans la représentation*. Paris : L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 216 p.
- BERNHARDT, Uwe (2001). *Le regard imparfait : Réalité et distance en photographie*. Paris : L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 114 p.
- BHABHA, Homi K. (2007). *Les lieux de la culture : Une théorie postcoloniale*. Paris : Payot, 415 p. Traduction de *The Location of Culture* (New York et Londres : Routledge, 1994) par Françoise Bouillot.
- BIAL, Henry (dir.) (2004). *The Performance Studies Reader*. New York et Londres : Routledge, 329 p.
- BIRINGER, Johannes (2000). *Performance on the Edge: Transformations of Culture*. Londres : The Athlone Press, 285 p.
- BUTLER, Judith (2004). *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*. Paris : Éditions Amsterdam, 287 p. Traduction de *Excitable Speech: A Politics of the Performative* (New York et Londres : Routledge, 1997) par Charlotte Nordmann.

- _____ (2006). *Trouble dans le genre : Le féminisme et la subversion de l'identité*. Paris : La découverte, 294 p. Traduction de *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York et Londres : Routledge, 1990) par Cynthia Kraus.
- CARLSON, Marvin (2004 [1996]). *Performance: A Critical Introduction*. New York et Londres : Routledge, 288 p.
- CERTEAU, Michel de (2001 [1990]). *L'invention du quotidien : 1 - Arts de faire*. Paris : Gallimard, coll. « Folio/Essais », 352 p.
- CHAMBERLAND, Roger et Richard MARTEL (dir.) (1992). *Oralités / Polyphonix 16*. Québec : Inter Éditeur, 227 p.
- CHANADY, Amaryll (1999). *Entre inclusion et exclusion : La symbolisation de l'autre dans les Amériques*. Paris : Honoré Champion, 385 p.
- CHENG, Meiling (2002). *In Other Los Angeles: Multicentric Performance Art*. Berkeley : University of California Press, 407 p.
- CHOINIÈRE, France et Michèle THÉRIAULT (dir.) (2005). *Point & Shoot : Performance et photographie*. Montréal : Dazibao, 128 p.
- COMETTI, Jean-Pierre (2002). *Art, représentation, expression*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Philosophies », 127 p.
- CYR, Claudine (2009). « Cartographie événementielle de l'Amérique lors de son 500^e anniversaire », thèse de doctorat. Montréal : Université de Montréal, 384 p.
- DEBORD, Guy et Gil WOLMAN (1956). « Mode d'emploi du détournement ». En ligne sur la bibliothèque virtuelle du site *Sami is Free* : http://sami.is.free.fr/Oeuvres/debord_wolman_mode_emploi_detournement.html [avril 2011]. Texte d'abord paru dans la revue *Les lèvres nues*, no. 8.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Éditions de Minuit, coll. « Critique », 208 p.
- DROUIN-BRISEBOIS, Josée (dir.) (2008). *Flagrant délit : la performance du spectateur*. Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada, 256 p. Traduction des textes en anglais par Danielle Martel et Jacques Pichette.
- DURANTE, Daniel Castillo (1994). *Du stéréotype à la littérature*. Montréal : XYZ éditeur, coll. « Théorie et littérature », 160 p.
- _____ (2004). *Les dépouilles de l'altérité*. Montréal : XYZ éditeur, coll. « Documents », 216 p.

- ECO, Umberto (1979 [1965]). *L'œuvre ouverte*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points », 319 p. Traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux.
- _____ (1992). *Les limites de l'interprétation*. Paris : Grasset, 406 p. Traduit de l'italien par Myriem Bouhazer.
- ELAM, Diane (2000). « Deconstruction and Feminism ». Dans Nicholas Royle (dir.) *Deconstructions: A User's Guide*. New York : Palgrave, p. 83-104.
- FANON, Frantz (1971 [1952]). *Peau noire, masques blancs*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points », 190 p.
- FELMAN, Shoshana (1980). *Le scandale du corps parlant*. Paris : Éditions du Seuil, 218 p.
- FÉRAL, Josette, Jeanette Laillou SAVONA et Edward A. WALKER (dir.) (1985). *Théâtralité, écriture et mise en scène*. Montréal : Hurtubise HMH, coll. « Brèches », 271 p.
- FÉRAL, Josette (dir.) (2002). Dossier « Theatricality ». *Substance*, vol. 31, nos. 2-3 (98/99).
- FINK, Eugen (1966). *Le jeu comme symbole du monde*. Paris : Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 246 p. Traduit de l'allemand par Hans Hildenberg et Alex Lindenberg.
- FISCHER-LICHTE, Erika (1997). *The Show and the Gaze of Theater: A European Perspective*. Iowa City : University of Iowa Press, 426 p.
- _____ (2008). *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. New York et Londres : Routledge, 240 p.
- FISH, Stanley (2007). *Quand lire c'est faire*. Paris : Les prairies ordinaires, 142 p. Traduction de l'américain par Étienne Dobenesque
- GOLDBERG, RoseLee (2001). *La performance : du futurisme à nos jours*. Paris : Thames & Hudson, 2001, 232 p. Traduction de *Performance Art: From Futurism to the Present* (New York : Harry N. Abrams, 1988) par Christian-Martin Diebold.
- GONZALEZ, Jennifer A. (2008). *Subject to Display: Reframing Race in Contemporary Installation Art*. Cambridge : MIT Press, 297 p.
- GOODMAN, Nelson (1990). *Langages de l'art : Une approche de la théorie des symboles*. Nîmes : Chambron, 312 p. Traduction de *Languages of Art* (1968) par Jacques Morizot.
- GRUZINSKI, Serge (1990). *La guerre des images : De Christophe Colomb à Blade Runner*. Paris : Fayard, 389 p.

- GUIBERT, Hervé (2007 [1981]). *L'image fantôme*. Paris : Éditions de Minuit, 175 p.
- HALL, Stuart (2008). *Identités et cultures : Politique des cultural studies*. Paris : Éditions Amsterdam, 415 p. Traduit de l'anglais par Christophe Jaquet.
- HAREL, Simon (2006). *Braconnages identitaires : Un Québec palimpseste*. Montréal : VLB éditeur, coll. « Le soi et l'autre », 136 p.
- HOEBEKE, Stéphane (2008). *Sexe et stéréotypes dans les médias*. Paris : L'Harmattan, coll. « Communication et Civilisation », 310 p.
- HOFFMANN, Jens et Joan JONAS (2005). *Action*. Paris : Thames et Hudson, coll. « Question d'art », 208 p. Traduction de *Perform* par Michèle Hechter.
- HUTCHEON, Linda (1988). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Londres et New York : Routledge, 268 p.
- _____ (1995). *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. Londres et New York : Routledge, 248 p.
- JAMESON, Frederic (2007). *Le postmodernisme ou La logique culturelle du capitalisme tardif*. Paris : ENSBA, 608 p. Traduction de *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (1991) par Florence Nevlotry.
- JONES, Amelia (1998). *Body Art: Performing the Subject*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 351 p.
- _____ (2006). *Self / Image: Technology, Representation and the Contemporary Subject*. Londres et New York : Routledge, 258 p.
- JONES, Amelia et Andrew STEPHENSON (dir.) (1999). *Performing the Body / Performing the Text*. New York et Londres : Routledge, 306 p.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara (1998). *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. Berkeley : University of California Press, 326 p.
- LABELLE-ROJOUX, Arnaud (2000). *Leçons de scandale*. Crisnée (France) : Yellow Now, coll. « Côté arts », 173 p.
- LA CHANCE, Michaël (2005). *Frontalités : Censure et provocation dans la photographie contemporaine*. Montréal, VLB éditeur, coll. « Le soi et l'autre », 208 p.
- _____ (2007). *Œuvres-bombes et bio-terreur : L'art au temps des bombes*. Québec : Inter Éditeur, 203 p.

- LAPLANTINE, François (1999). *Je, nous et les autres*. Paris : Le Pommier, 153 p.
- LAROCHELLE, Marie-Hélène (dir.) (2007). *Invectives et violences verbales dans le discours littéraire*. Québec : Les Presses de l'Université Laval, 215 p.
- LE BRETON, David (1990). *Anthropologie du corps et modernité*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 263 p.
- _____ (2002). *Signes d'identité : Tatouages, piercings et autres marques corporelles*. Paris : Métailié, 227 p.
- _____ (2003). *La Peau et la Trace : Sur les blessures de soi*. Paris : Métailié, 144 p.
- LÉVIS-STRAUSS, Claude (1974 [1962]). *La pensée sauvage*. Paris : Plon, 395 p.
- LIPPARD, Lucy R. (1990). *Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America*. New York : Pantheon Books, 280 p.
- LUPIEN, Jocelyne (2004). « L'intelligibilité du monde par l'art ». Dans Stefania Caliandro (dir.), *Espaces perçus, territoires imaginés*. Paris : L'Harmattan, p. 15-35.
- LUPIEN, Jocelyne et Jean-Philippe UZEL (2004). *Double jeu : Identité et culture*. Québec : Musée national des beaux-arts du Québec, 91 p.
- MATHIS, Gilles (dir.) (1998). *Le cliché*. Toulouse : Presses universitaires du Mirail, 312 p.
- OUELLET, Pierre (2003). *Le sens de l'autre : Éthique et esthétique*, Montréal, Liber, 255 p.
- OUELLET, Pierre et Simon HAREL (dir.) (2007). *Quel autre ? L'altérité en question*. Montréal : VLB éditeur, coll. « Le soi et l'autre », 378 p.
- OSTROWITZ, Judith (2009). *Interventions: Native American Art for Far-Flung Territories*. Seattle: University of Washington Press, 211 p.
- PAULI, Lauri (dir.) (2006). *La photographie mise en scène : Créer l'illusion du réel*. Londres, New York et Ottawa : Merrell / Musée des beaux-arts du Canada, 176 p.
- PHELAN, Peggy (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*. New York et Londres : Routledge, 207 p.
- PHELAN, Peggy et Jill LANE (dir.) (1998). *The Ends of Performance*. New York : New York University Press, 372 p.
- PIAGET, Jean (1972). *La formation du symbole chez l'enfant : Imitation, jeu et rêve, image et représentation*. Neuchâtel (Suisse) : Delachaud & Niestlé, 370 p.

- PIAGET, Jean et Bärbel INHELDER (1975). *La psychologie de l'enfant*. Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 128 p.
- PONTBRIAND, Chantal (dir.) (1981). *Performance, text(e)s et documents*. Montréal : Parachute, 237 p.
- _____ (1998). *Fragments critiques (1978-1998)*. Paris, Jacqueline Chambon, coll. « Critiques d'art », 283 p.
- RANCIÈRE, Jacques (2003). *Le destin des images*. Paris : La fabrique, 160 p.
- _____ (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris : La fabrique, 152 p.
- ROSALDO, Renato (1989). *Culture & Truth: The Remaking of Social Analysis*. Boston : Beacon Press, 253 p.
- SALADIN D'ANGLURE, Bernard (2006). *Être et renaître inuit : Homme, femme ou chamane*. Paris : Gallimard, 428 p.
- SANCHEZ, José A. (2006) « Albert Vidal ». Dans José A. Sánchez (dir.), *Artes de la escena y de la acción en España*. Cuenca : Ediciones de la Universidad Castilla, p. 141-142.
- SANDLER, Kevin S. (1998). « *Gendered Evasion: Bugs Bunny in Drag* ». Dans Kevin S. Sandler (dir.), *Reading the Rabbit: Explorations in Warner Bros. Animation*. Piscataway (New Jersey) : Rutgers University Press, p. 154-171.
- SAVARD, Rémi (1979). *Destins d'Amérique : Les autochtones et nous*. Montréal : Hexagone, 189 p.
- _____ (1985). *La voix des autres*. Montréal : Hexagone, coll. « Positions anthropologiques », 344 p.
- SCHECHNER, Richard (1993). *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*. New York et Londres : Routledge, 283 p.
- _____ (2002). *Performance Studies: An Introduction*. New York et Londres : Routledge, 288 p.
- _____ (2003 [1977]). *Performance Theory*. New York et Londres : Routledge, 407 p.
- SIOUI DURAND, Guy (1997). *L'art comme alternative : Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec (1976-1996)*. Québec : Inter éditeur, 466 p.
- TISSERON, Serge (1999). *Le mystère de la chambre claire : Photographie et inconscient*. Paris : Flammarion, coll. « Champs », 187 p.

TAYLOR, Diana (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham : Duke University Press, 326 p.

VILLENEUVE, Johanne (2004). *Le sens de l'intrigue ou La narrativité, le jeu et l'invention du diable*. Québec : Presses de l'Université Laval, coll. « Intercultures », 423 p.

WARK, Jayne (2006). *Radical Gestures: Feminism and Performance Art in North America*. Montréal : McGill-Queen's University Press, 285 p.

ZUMTHOR, Paul (1990). *Performance, réception, lecture*. Longueuil : Le Préambule, coll. « L'Univers des discours », 129 p.

ANNEXE – ILLUSTRATIONS

Fig. 1 : James Luna, *The Artifact Piece* (performance, New York, 1990)

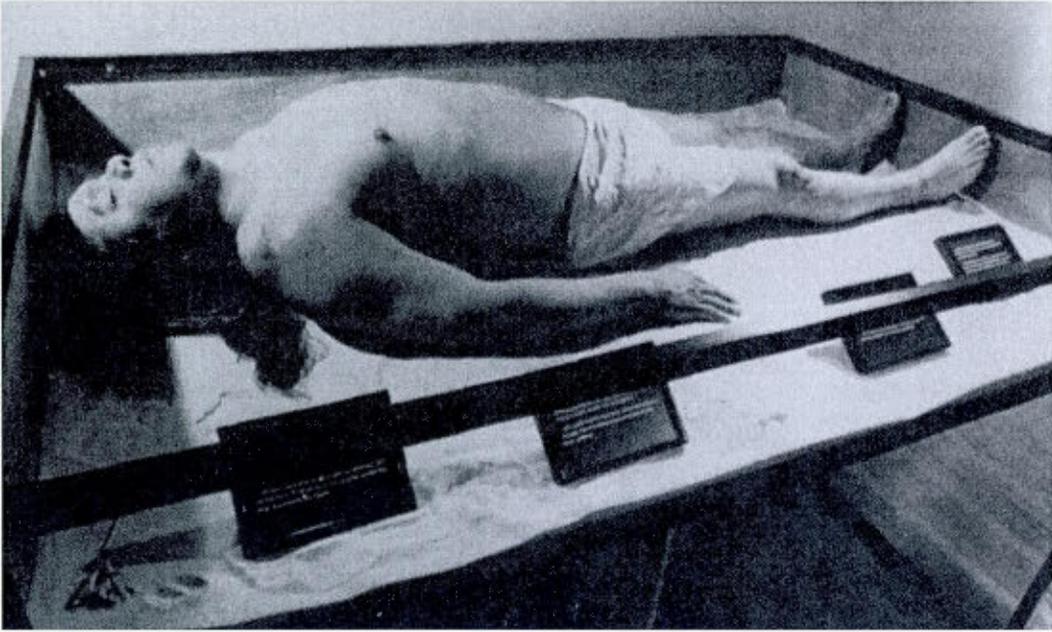


Fig. 2 : James Luna, *Take a Picture with a Real Indian* (performance, New York, 1991)



Fig. 3-5 : Lori Blondeau et Adrian Stimson, *Putting the Wild Back into the West* (performance, Montréal, 2008)





Fig. 6 (à droite) : KC Adams, *Cyborg Hybrid Leanne* (photographie numérique, 2008)

Fig. 7 (à gauche) : KC Adams, *Cyborg Hybrid Greg* (photographie numérique, 2008)



Fig. 8 (page suivante) : KC Adams, *Cyborg Hybrid Heather* (photographie numérique 2008)

