

## ***L'Envers du miroir et le dernier des Mohicans***

**1.** *C'est l'avènement de la Photographie qui partage l'histoire du monde*, écrit Roland Barthes en 1980, *parce que la Photographie est un objet anthropologiquement nouveau*. Un moment unique, établissant un avant et un après, marquant un partage des eaux. Ce, d'autant plus, que Barthes regarde la photographie à la lumière du *fait social* du sociologue Émile Durkheim, voire du *fait social total* de l'anthropologue Marcel Mauss. La photographie ouvre sur une nouvelle ère, après laquelle plus rien ne sera comme avant. Une boîte de Pandore ouverte et plus jamais fermée, selon l'artiste Jan Dibbets, pour le meilleur comme pour le pire.

**2.** Le titre de cette exposition la place d'emblée sous l'égide de l'*autochtonie*, notion dérivée d'*autochtone*. À son tour, l'étymologie grecque d'autochtone remonte à *autókhthônos*, composé de *autó* (de soi-même) et de *khthôn* (la terre) pour signifier *de la terre même* et, plus largement, pour désigner des peuples nés de la terre même qu'ils habitent, des peuples n'y étant pas venus par immigration, peuples dont il n'y a point de mémoire qu'ils soient venus d'ailleurs, par opposition aux colons ou aux étrangers. Il ne s'agit pas ici d'*indiens*, dont l'étymologie veut simplement qualifier les habitants de l'Inde. Le dénominateur d'usage commun *d'indiens d'Amérique* provenant de l'erreur cartographique et géographique de Christophe Colomb, qui se croyait être parvenu en Inde, mais qui, malgré ses trois voyages, n'était jamais sorti de la mer des Caraïbes et jamais imaginé qu'il avait touché terre dans un nouveau continent, un nouveau monde. *Autochtones d'Amérique* alors.

**3.** Cette exposition de Gertrude Käsebier et d'Edward Sheriff Curtis relève d'un caractère institutionnel. Ce, par la provenance des œuvres choisies et exposées, sur fond du bicentenaire de la photographie et, de surcroît, en arrière fond, le 250<sup>e</sup> anniversaire de la déclaration d'indépendance des treize colonies nordaméricaines de l'empire britannique. Les quinze facsimilés et un grand format de Käsebier (1852-1934) proviennent de Getty Images, une banque mondiale d'images, les originaux étant déposés à la bibliothèque du Congrès des États-Unis, la plus grande au monde et la plus ancienne instance culturelle fédérale du pays. Les seize héliogravures et deux grands formats de Curtis (1868-1952) proviennent du musée du Nouveau Monde de La Rochelle – musée donc du *vieux continent*, la Rochelle ayant été l'un des principaux ports français de commerce et d'émigration vers les Amériques, première escale d'une route migratoire, dans un processus d'expansion territoriale où, entre appropriation et dépossession, le migrant devient colon et le natif colonisé et exproprié.

**4.** Au premier regard, ces portraits et scènes de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècles seraient *exotiques*, *pittoresques*, voire *picaresques*, teintés de *folklore*. Quand bien même se posent à l'analyse les questions de comment et de pourquoi ils relèveraient de l'exotisme. Déjà à l'époque, et davantage aujourd'hui, ce sont des images de l'Étranger et de l'Autre, posé et photographié comme tel. Vues d'ici, les scènes sont de *l'ailleurs* et d'un autre temps révolu. *Ça a été* comme l'écrivait Roland Barthes à propos de la photographie. En ceci, l'exposition est wokiste, traitant du colonialisme à une époque qui serait postcoloniale.

**5.** L'envers synchronique du miroir se pointe. Les premières communautés anglo-américaines permanentes en Nouvelle-Angleterre furent fondées par des *Pères pèlerins* – des puritains protestants exilés qui entendaient y poursuivre un projet théocratique dans une [con]fusion entre religion et politique. *In God We Trust*. Historiquement, le fait est que les autochtones américains subissent à terme un grand remplacement malgré leur résistance, en dépit de leur intifada, un flux migratoire d'européens qui les déborde. L'antériorité ne tient pas et cède à la postérité. Les premiers connaissent une submersion migratoire : engloutis, repoussés, déplacés, en exode et en déshérence, ils se retrouvent aliénés et apatrides au fil des incursions et des annexations territoriales des migrants devenus des pionniers puis des colons. La diaspora impériale britannique provoque la diaspora des indigènes par-delà les frontières. Un *nakba*. La guerre d'Indépendance gagnée, les *Pères fondateurs* promulguent la première constitution de la nouvelle république fédérale. Le texte adopté s'accorde sur une définition restreinte de la citoyenneté, qui exclut dès le départ les femmes, les Amérindiens et les esclaves Afro-Américains du corps civique. C'est de l'ethnicisation, avant la lettre, de la différenciation et de la hiérarchisation sociales par l'ethnie. Le texte fondateur est discriminatoire, ségrégationniste, raciste et sexiste. Ce serait une république d'hommes blancs, tous propriétaires terriens, souvent esclavagistes, des *white anglo-saxon protestants* (WASP).

**6.** La nouvelle république, ayant supplanté les *premières nations*, fait bientôt le rêve d'empire. Ce sera celui de la providentielle *destinée manifeste* exceptionnelle des États-Unis, idéologie apparue et promulguée à partir du milieu du XIXe siècle selon laquelle la jeune nation avait pour mission divine et prédestinée l'irréversible colonisation du continent nord-américain vers l'Ouest, jusqu'à la côte Pacifique, par les anglo-saxons de la côte Est. C'est le projet – une mystique de l'expansion impérialiste, telle une mission sacrée et évangéliste, quasi messianique – d'une hégémonie continentale dont sont exclus de cette destinée les autochtones, les immigrés d'origine non-européenne et les esclaves noirs. Il en découle la mythologie de la conquête de l'Ouest, comme une terre promise, vierge et édénique. L'inévitable destin indien étant la disparition. En 1899, l'écrivain britannique Rudyard Kipling publie aux États-Unis *Le Fardeau de l'homme blanc*. C'est un poème en sept strophes qui dépeint la civilisation britannique, et, au-delà, anglo-américain, comme clairement supérieure et destinée à se répandre dans le monde entier. Le poème lit tel le plaidoyer, revêtu d'une dimension christique, sinon ethno-darwiniste, de la mission civilisatrice de l'homme blanc, le *fardeau* étant le devoir des anglo-saxons de disséminer sur la planète les bienfaits de la démocratie, du protestantisme, du progrès, de la science et de la libre-entreprise capitaliste. Dans ce contexte d'une démarche excluante et restrictive, selon un système d'apartheid, spoliés de leurs terres, les autochtones américains sont parqués dans des enclaves, des archipels, dites des *réserves* de sédentarisation forcée qui ne sont que prêtées, établies sur des terrains sans valeur, et qui servent à les tenir à l'écart et sous tutelle. Ce, en attendant une meilleure solution, leur acculturation, leur assimilation et éventuellement qu'ils soient déculturés, civilisés et christianisés. Les natifs sont convertis en minorités ethniques isolées. Autant en emporte le vent. Dans la foulée, en 1908, le dramaturge Israel Zangwill présente *The Melting Pot* à Washington ; sa pièce connaît un grand succès aux États-Unis et forge encore une nouvelle métaphore.

**7.** Nous y sommes. La sélection de cette exposition est restreinte et paritaire – deux photographes-portraitistes humanistes, avec une quinzaine de documents chacun, une femme et un homme, contemporains, tous les deux pictorialistes partageant un temps le sujet et la cause de l'autochtone américain. L'exposition est alors *indigéniste* ; elle traite de l'*indigène* (l'originaire du pays) et par l'envers du miroir de l'*indigénat*, le régime racialisé discriminatoire imposé à ces descendants des premiers habitants des territoires colonisés. Les modèles sont volontaires et consentants dans les deux cas, ce ne sont pas d'images volées. Les deux protocoles de travail diffèrent pourtant.

Mûre, mariée et mère de famille. Gertrude Käsebier est venue à la photographie vers 1879. Domiciliée à Brooklyn, borough de la ville de New York, elle devient photographe professionnelle en 1895, se spécialise avec succès dans le portrait de célébrités. Au



point qu'Alfred Stieglitz la déclare en 1899 *incontestablement la plus importante portraitiste photographe du moment*.

L'origine de sa série est due au hasard.

Un jour, elle est témoin du fanfare devant son studio de la 5e Avenue de New York du défilé de *Buffalo Bill's Wild West*, de là allant en direction du Madison Square Garden où la troupe théâtrale allait présenter son spectacle. C'était une parade de figurants, de cavaliers, de squaws et de braves. Or, ces grands spectacles de Buffalo Bill étaient itinérants, entre rodéo et cirque western, une succession de dramatiques reconstitutions pseudo-historiques, des tableaux vivants romancés, scénarisés et performés lors de longues tournées annuelles dans les métropoles nordaméricains et européens. Avec des cavalcades, diligences, dresseurs de chevaux, saltimbanques et bateleurs,

tireurs d'élite, costumés de stetsons et de grandes coiffes en plumes jouant aux cowboys et indiens, les spectacles prétendaient faire découvrir un monde étranger exotique au public urbain occidental, lui proposant d'entrevoir la lointaine frontière *sauvage* du Far West en voie de disparition. Outre les spectacles, la troupe s'installait en périphérie des villes dans des *villages* mis en scène de tentes, huttes et tipis avec figurants, des bivouacs le temps du séjour supposés être typiquement indigènes que le public pouvait visiter, la spectacularisation et la marchandisation de l'altérité à l'instar des *zoos humains* des expositions coloniales européennes.

La portraitiste qu'elle était est fascinée par les visages des natifs Amérindiens de la troupe. Et ses souvenirs du peuple Lakota qu'elle avait côtoyé lorsqu'elle était jeune fille dans le territoire du Colorado (qui n'était pas encore un État) l'incitent à envoyer une lettre à l'impresario de la troupe, William Frederick Cody («Buffalo Bill»), lui demandant la permission de photographier dans son studio les membres de la tribu Sioux qui voyageaient avec le spectacle. Cody approuva la demande de Käsebier et celle-ci commença son projet le dimanche matin du 14 avril 1898.

Le projet de Käsebier était purement artistique et ses images n'étaient pas destinées à être commercialisées. Pour elle, la prise de vue était une relation, l'appareil un œil mécanique qui [dé]visage. Les dizaines de portraits sont personnels ; posés, ils ne sont pas impudiques ou impromptus. Certains modèles se présentent à elle très parés, d'autres sans appareil ou regalia. Les modèles ne font pas partie du gotha. Sans mondanités, les portraits sont sobres et cadrés serrés, les modèles sont pris de près en buste, de profil, parfois en plan américain, avec peu de profondeur de champ et une composition épurée, des couples ou un modèle à la fois sur fond neutre et abstrait. Le protocole de Käsebier est privé, centré sur l'individualité de la personne, sur les faciès des visages lisses ou fripés, et sur les expressions faciales, tantôt détendues, tantôt impassibles, d'autres fières, souriantes ou interrogatives. C'est une affaire de physiologies et de regards, de l'apparaître de l'être, des traits et du teint mat de ses modèles, faisant ressortir la différence ethnique des portraiturés, de comment ils ne sont pas caucasiens comme la photographe, de combien ils n'appartiennent pas à la même culture ou société qu'elle. Réalisée au gré des passages de la troupe par New York, sa série est une histoire d'une dizaine d'années, de 1898 à 1909, un projet parmi d'autres.

Le contexte, les circonstances et le protocole des prises de vue d'Edward Sheriff Curtis sont très différents. À Seattle – ville nommée en honneur du chef amérindien *Seattle* ayant cherché à coopérer avec les colons américains au point de se convertir au catholicisme –, à 3 866 kilomètres à vol d'oiseau de New York, à l'autre bout du continent sur la côte du Pacifique nord, Curtis lance un projet photographique et ethnographique atypique en genèse depuis les années 1890. Ce qu'il conçoit est un projet monumental d'une toute autre amplitude en temps passé, moyens déployés, distances parcourues que celui de Käsebier. Toutes les photogravures de cette exposition proviennent de *L'Indien d'Amérique du Nord*, la publication en vingt volumes et vingt portfolios qu'il réalisa et édita de 1907 à 1930, l'œuvre de toute une vie, l'aboutissement d'une étude de trente ans sur le terrain.

Dans son introduction générale, Curtis affirme que l'ouvrage est le *résultat d'une étude personnelle sur un peuple qui est en train de perdre rapidement les vestiges de son caractère aborigène et qui est destiné à finir par s'assimiler à la « race supérieure »*. Les informations qu'elle comporte, précise-t-il, *sont rassemblées, dans l'intérêt des générations futures, dans le respect du mode de vie de l'une des grandes races de l'humanité, doivent être collectées immédiatement, sinon cette occasion sera perdue à jamais. C'est cette nécessité qui a inspiré la présente tâche*. Et, ce, car ce serait bientôt la dernière occasion d'étudier les tribus vivantes *aura disparu avec les Indiens eux-mêmes, et ce jour n'est sans doute pas loin*. Chez lui, la disparition de la race indienne devient l'élégiaque corollaire du mythe de la conquête de l'Ouest.

Avec un format éditorial ambitieux, prévu comme une édition limitée à 500 exemplaires, l'ouvrage n'était jamais un projet solitaire. Curtis était assisté sur le terrain d'ethnologues, sténographes, guides, cuisiniers, interprètes et techniciens. Avec des souscripteurs, c'était toujours un projet public, financé en partie par un philanthrope influent et en vue, J. P. Morgan, et le premier volume de 1907 préfacé par Theodore Roosevelt, alors président des États-Unis.

Aux dimensions encyclopédiques, la publication comporte à terme une sélection finale de 2 234 photogravures, des nombreuses reproductions de dessins et de cartes annotées de près de 5 000 pages de texte. Sans compter les 10 000 enregistrements sonores de dialectes, chants et cérémonies qu'il avait également effectués. En amont, il s'était constitué une banque d'images de plus de 40 000 clichés, de plus de 100 tribus, les épreuves issues de ses expéditions géoculturelles représentant et décrivant des Indiens des États-Unis, du Dominion du Canada et de l'Alaska. Il est estimé que Curtis et son équipe de dix-sept assistants ont parcouru environ 60 000 kilomètres en fonction de 125 expéditions à travers l'ouest de l'Amérique du Nord, pour un budget total de 1,5 million de dollars de l'époque.

C'est en ethnographe amateur et en photographe professionnel que Curtis procède. Sa publication traite un large éventail de thèmes – vie spirituelle, habitats, mœurs, coutumes et costumes, actes domestiques, natures mortes... Davantage, il légende les clichés, précisant la tribu et la localité géographique, dans le cas des portraits donnant le nom du sujet et une brève biographie.

Selon son protocole, ce ne sont pas des sujets qui se rendent dans un studio en ville, mais bien le photographe itinérant qui se déplace dans les réserves où il collecte ses clichés in situ, et pas uniquement des chefs ou des guerriers, mais également des gens ordinaires – femmes, enfants, vieillards, peut-être photographiés pour la première fois de leur vie. Le prêt consenti par le musée du Nouveau Monde consiste en une sélection de photogravures de scènes d'extérieur et de portraits parfois presque anthropométriques sur des fonds abstraits ou striés et triturés. Les portraits sont pris de face à mi-corps, ou en pied. Une jeune fille au regard perçant porte un châle foncé qui entoure et recadre son visage comme une mise en abîme ; ailleurs, une femme mûre au regard baissé porte une peau de bison claire ; là, au bord de l'eau, une autre femme cueille des algues et porte un fardeau sur la tête. Les hommes à longues tresses et aux nombreux colliers seraient des chefs, des guerriers ou des chamans. Ainsi, un cavalier, la crosse d'un fusil visible à sa selle, porte une grande coiffe à plumes et marque une pause le temps que son cheval s'abreuve dans une oasis. Ou bien, les cheveux hérissés, un jeune brave est vêtu de manière raffinée et que Curtis traite de *dandy*. Sinon, sur trois gravures, un guérisseur à moitié nu prie, un arc, des flèches, un carquois et un crâne de bison à ses pieds tandis qu'il lève un calumet vers le ciel. D'autres gravures encore représentent des braves grimés de peinture de guerre sur les bras et le visage, armés de lances et de bâtons pour une guerre qui n'aura pas lieu.

Or, les fonds striés et triturés de certaines gravures sont des signes visibles que la démarche de Curtis n'est pas strictement documentaire. Plus subtil, mais non moins visible, est l'anachronisme de sa démarche – que Curtis utilise des générations bien vivantes pour illustrer le scénario de leur extinction. La démarche est hybride, ce n'est pas du reportage ni du photojournalisme. Il photographie *après* ce qui venait *avant*, une époque amérindienne à- ou pré-photographique. À quelques exceptions près, ce sont des scénarisations d'avant le métissage de l'occidentalisation, des pseudo-événements où des communautés commémorent et jouent les rôles de leurs aïeux dans des mises en scène souvent pastorales rejouant des actes qui n'avaient plus cours à l'époque de la prise de vue. Figurants, non les acteurs, ils ont sorti les accessoires (tomahawks, queues de renard, faucon empaillé, sifflet d'os d'aigle, collier de coquilles d'ormeaux, boucles d'oreille) et se sont accoutrés pour l'occasion programmée et posée par le photographe. Même les choix de la photogravure et des tons ocre et brun passés suggèrent des images très anciennes, érodées, images testamentaires et métonymiques de la fin des temps et de fin de race.

La démarche essentielle de Curtis est l'allégorie qu'il crée, qu'il tisse, entre photographie et ethnographie au long de son ouvrage. *The Vanishing Race – Navaho, 1904*, est la planche # 1 du portfolio # 1 de la publication, image inaugurale, héraldique et rhétorique, une image au singulier telle une synecdoque pour le pluriel. Légèrement floue, la première image, une pour toutes les images à venir, une métaphore teintée sépia de l'ensemble du projet, celle d'une culture qui s'en va et disparaît, comme la jeune fille à peine discernable qui se retourne vers le photographe au moment qu'il prend sa photo de la petite bande de Navajos à cheval photographiée de dos qui s'éloigne sur le chemin de canyon ombré en direction d'un obscur horizon bouché par un sombre sommet en l'arrière-plan.



Selon le séquençage, la photogravure suivante, *Geronimo – Apache, 1905*, planche # 2 du portfolio # 1, confirme la démarche allégorique de Curtis. Il passe d'une tribu à une autre, d'une scène de groupe à cheval dans un paysage au portrait d'un homme seul sur fond neutre. Il est significatif qu'il s'agisse de Geronimo, depuis sa jeunesse chef de guerre apache réputé pour ses luttes et faits d'armes contre les militaires mexicains et américains. Le portrait est pris lors de la participation de Geronimo, avec d'autres guerriers indiens, à la parade de l'inauguration présidentielle de Theodore Roosevelt en 1905. L'Apache est posé en buste, de profil, tourné vers sa droite, il regarde au-delà du champ. L'éclairage est latéral, accentuant les creux et les reliefs des rides de son visage grêlé. Sans pompe ni circonstance, l'ancien guerrier dynamique porte une simple bandana, est âgé, amidonné jusqu'au cou dans une épaisse couverture. Geronimo est défait.



**8.** Dans les deux cas, force est de constater que Käsebier et Curtis étaient des *visages pâles* qui photographiaient des *peaux rouges* selon un nuancier social et chromatique primaire, où il y avait également à compter avec les *noirs* africains et les *jaunes* asiatiques. Et que les deux artistes détenaient la photographie, elle-même un processus issu de l'hégémonie technologique européenne de l'époque. Entre les intérieurs d'un studio pour l'une et les extérieurs de paysages panoramiques de l'autre, la photographie *occidental-centrée* était tournée vers des Indiens, des sujets *extra-occidentaux*, toutefois assujettis à l'hégémonie culturelle occidentale.

Bien avant, aux XVe et XVIe, les premières descriptions des Indiens d'Amérique sont textuelles, dues aux explorateurs dont Christophe Colomb, Amerigo Vespucci et Jacques Cartier. Ils font par écrit le récit de leur voyage, de la découverte d'un nouveau continent et d'une *jeune humanité*, nue, innocente, primitive et naturelle. Le mythe du *bon et noble sauvage* puise ses origines dans ces récits, relayé et commenté ensuite par Michel de Montaigne, Denis Diderot, Jean-Jacques Rousseau, jusqu'à Claude Lévi-Strauss et Philippe Descola, parmi d'autres exégètes. À leur façon, les travaux humanistes de Käsebier et de Curtis prolongent en images ce mythe adamique.

**9.** L'envers du miroir s'aperçoit de nouveau. D'époque en époque, quel est le sens, la résonance, d'une exposition des travaux de Käsebier et de Curtis aujourd'hui ? Au présent, les migrants se déclinent en migrants économiques, climatiques et politiques : ils meurent en mer quand ils ne sont pas rafflés par des contrôles au faciès arbitraires. En écho distordu, des appels à l'enracinement et à la reconquête. Le présent est un temps souverainiste et xénophobe, de frontières murées, de replis identitaires, du regain d'idéologies de la pureté du sang, de relents nativistes opposant le droit du sang au droit du sol. Un temps de chauvins intégrismes nationalistes qui procèdent par euphémismes et néologismes comme *remigration* et *décivilisation*, *mémoricide* et *populicide*. Un temps où l'on agit les épouvantails de la disparition, de l'*ensauvagement* de la société devenue *une fabrique de barbares* ou de l'imminent *effacement civilisationnel* de l'Europe. Au même temps, des magnats promeuvent le tourisme spatial suborbital à grands frais dans la *nouvelle frontière* d'autrefois. Encore d'autres oligarques prêchent que l'humanité est destinée à être une espèce multiplanétaire et visent la colonisation de Mars, assurant ainsi la survie de l'espèce humaine en cas de son extinction sur Terre. Le sens d'*Autochtones d'Amérique* est sociétal et sa résonance est politique.

**10.** Si l'on rembobine une dernière fois, cela faisait longtemps que les méditations élégiaques et nostalgiques sur la disparition des Amérindiens se tramaient. Pour ne citer que lui, James Fenimore Cooper (1789-1851) publie en 1826 *Le Dernier des Mohicans*, un récit de 1757. L'auteur remonte des années en arrière à une époque qu'il n'avait pas connue et situe son roman en Nouvelle-France, dans la vallée de l'Hudson, sur fond de la guerre des Sept ans entre Français et Anglais, déjà une guerre d'empires. Selon lui, la tribu des Mohicans était la *grand-mère des nations* et le jeune Uncas, un de ses héros, était un grand chef à sang pur, devenant à sa mort en bataille, sans descendance, *le dernier des Mohicans*. Et là, avec la fin d'une lignée, Fenimore Cooper prend des libertés avec la vérité – à son époque il y avait toujours des Mohicans, comme il y a toujours des Mohicans aujourd'hui. La tribu n'est pas éteinte. La langue Mohican est par contre aujourd'hui une langue morte, ou du moins en sommeil profond.

Antonio Guzmán