

Histoires de voir [catalogue d'exposition]

Pierre Déléage



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/jsa/12433>
DOI : 10.4000/jsa.12433
ISSN : 1957-7842

Éditeur

Société des américanistes

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2012
Pagination : 256-259
ISSN : 0037-9174

Référence électronique

Pierre Déléage, « *Histoires de voir* [catalogue d'exposition] », *Journal de la Société des américanistes* [En ligne], 98-2 | 2012, mis en ligne le 05 juin 2013, consulté le 03 septembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/jsa/12433> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/jsa.12433>

Ce document a été généré automatiquement le 3 septembre 2022.

Tous droits réservés

Histoires de voir [catalogue d'exposition]

Pierre Déléage

RÉFÉRENCE

Histoires de voir [catalogue d'exposition], Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris, 2012, 240 p., bibl., ill. coul.

- 1 La Fondation Cartier pour l'art contemporain vient de publier le catalogue de l'exposition *Histoires de voir* qui rassemble plus de trente artistes, de Fresnes, du Danemark, de la Serbie, du Congo, de l'Inde, du Japon, du Mexique, d'Haïti, du Paraguay et, en grande majorité, du Brésil. Deux préfaces, juxtaposées mais radicalement en conflit, expliquent, l'une que les « arts naïfs » sont infusés de « pensée magique », l'autre qu'il est bon d'écouter les artistes eux-mêmes pour mettre à distance les nombreux préjugés des esthètes et des institutions. C'est peut-être ce second point de vue qui permet de comprendre l'organisation du catalogue : chaque œuvre singulière est commentée isolément, en général par un connaisseur, parfois par l'artiste lui-même. La réunion de ces artistes extrêmement différents les uns des autres, aux œuvres souvent belles et toujours intéressantes, n'aura donc pas de justification explicite et c'est probablement mieux ainsi. Elle est comme une invite au compte rendu, partial et partiel, que nous allons en proposer.
- 2 Car seuls des artistes amazoniens, yanomami et kaxinawá, feront l'objet de cette recension. Le premier, Taniki, est un chamane yanomami né dans les années 1940. Deux textes du catalogue, l'un signé Claudia Andujar, l'autre Bruce Albert, permettent d'accéder au contexte de la genèse de son œuvre graphique. En 1975, lorsqu'il rencontra l'anthropologue Bruce Albert, il ne savait pas écrire. Un jour, tandis qu'il l'observait couvrir inlassablement un carnet de notes manuscrites, Taniki accepta un stylo bille ainsi que quelques feuilles de papier et il y inscrivit minutieusement de longues lignes ondulées, à la manière de l'écrivain. La scène s'est souvent répétée dans le contexte des

interactions entre anthropologues et peuples analphabètes. On l'a souvent pensée comme une imitation, ce qui est certain. Toute imitation exige cependant un effort interprétatif et, à y regarder de plus près, on perçoit plusieurs attitudes hétérogènes derrière ces « lignes d'écriture » – qui méritent peut-être une brève digression.

- 3 Certaines étaient l'effet d'interprétations strictement formelles : dans de nombreuses langues amazoniennes, le lexique disponible pour décrire l'apparence des signes écrits évoquait assez spontanément celui des répertoires graphiques traditionnels, employés pour les peintures corporelles ou les vanneries, et une certaine continuité apparut entre ces motifs ornementaux et les nouvelles lignes ondulées – on pense aux « suites de fluxions » des Nambikwara ou à celles des Urubu-Kaapor et des Matis¹. L'imagerie cérébrale a d'ailleurs montré que c'est la même zone du cerveau, la région occipito-temporale gauche, qui traite automatiquement les proto-formes communes aux lettres latines et aux motifs ornementaux². Perception modulaire et lexique polysémique favorisaient donc fortement une telle interprétation qui semble avoir été celle de Taniki, dans un premier temps. Ailleurs, d'autres Amérindiens élaborèrent leurs lignes à partir d'une interprétation plus sémiotique de la pratique scripturaire : ils associèrent d'emblée l'écriture à sa fonction d'inscription d'un discours. Ainsi, le prophète akawaio William inventa, au début du xx^e siècle, une forme d'écriture où des segments discontinus de lignes ondulées correspondaient de manière systématique aux vers d'un chant rituel³. De même, en 1964, le chamane wayana Piliman conçut une « écriture sinueuse » qui permettait aux enfants d'apprendre de nouveaux chants rituels en suivant du doigt chacune des ondulations peintes au génipa⁴.

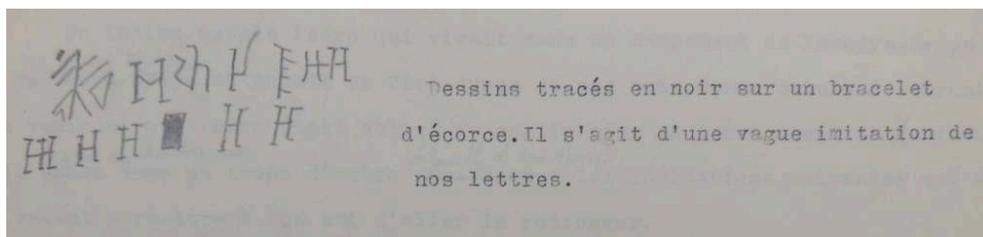


Fig. 1 – « Arts graphiques katukina » du R. P. Tastevin, manuscrit 2D70.6b2. Archives générales de la Congrégation du Saint-Esprit.

- 4 Taniki emprunta quant à lui une autre voie. En 1977, la photographe Claudia Andujar eut de longues conversations avec lui à propos du récent décès de la femme d'un chef yanomami. Elle lui proposa de dessiner, au crayon-feutre sur papier, les transpositions graphiques de ces discussions sur la souffrance des proches, le rituel de crémation des ossements, la fuite de l'âme ou la conservation des cendres dans une gourde. Taniki entama alors une œuvre graphique qu'il continua par la suite avec Bruce Albert, jusqu'en 1981. Il est difficile, à partir des seuls dessins présentés dans le catalogue, de reconstruire la progression de son style ou la signification de chacune des images. On l'observe seulement passer de la monochromie à la polychromie et saturer toujours plus l'espace rectangulaire de la page. Bruce Albert décèle dans cette œuvre trois opérations distinctes. D'abord le grouillement aléatoire de lignes tortillées qui exprimerait, selon Claudia Andujar, « la force vitale émise par les doigts »⁵ ; elles diffèrent visuellement des « lignes d'écriture » dans la mesure où elles sont courbes, entremêlées et orientées dans de multiples directions. Ensuite, le détournement assumé du répertoire graphique des peintures corporelles traditionnelles, répertoire qui se situa clairement à l'intérieur d'un champ sémantique associant empreintes, traces, marques, motifs graphiques et lettres écrites. Enfin la figuration d'une multitude d'entités chamaniques et de leur cosmos,

entités que la langue et le chamanisme yanomami envisagent comme des êtres-images en continuité partielle avec des phénomènes tels que les ombres ou les reflets⁶. Ces trois opérations sont à l'œuvre dans la plupart des foisonnants dessins de Taniki qui, comme le remarque Claudia Andujar, n'a « jamais eu d'hésitation sur la façon de tracer une ligne, ou de remplir une feuille. Il n'y avait jamais de repentirs ou de reprises ». Le produit artistique de ces procédés techniques évoque irrésistiblement les nombreux essais graphiques d'autres chamanes amazoniens – depuis ceux des Kobéua publiés en 1905 par Theodor Koch-Grünberg dans son *Anfänge der Kunst* à ceux des Marubo récemment étudiés par Pedro de Niemeyer Cesarino⁷.

- 5 *Histoires de voir* présente une seconde œuvre amazonienne qui n'est plus, cette fois, celle d'un artiste unique mais d'un collectif composé de jeunes Huni Kuĩ (Kaxinawá) : Bane, Bane Iran, Isaka, Kixtĩ, Mana et Txanu. L'ensemble de dessins est précédé d'un texte issu d'un entretien entre Amilton Pelegrino de Mattos, professeur d'art, et Ibã, instituteur kaxinawá à l'origine de la constitution de l'atelier des jeunes artistes. Le texte met en scène une chaîne de transmission du savoir chamanique qui fait remonter les connaissances d'Ibã à son grand-père et, en dernière instance, au grand anaconda Yube. L'apprentissage d'Ibã eut toutefois ceci d'original qu'il fut interrompu pendant longtemps par des études scolaires qui lui permirent de devenir professeur. Lorsqu'il revint à son village, il dit à son père : « Maintenant il ne suffit plus d'apprendre oralement. J'ai appris à lire et à écrire et je veux consigner par écrit ce que tu sais pour que ce ne soit plus oublié ». Deux ouvrages sont issus de cette collaboration entre un ancien chamane dépositaire d'une riche tradition orale et un jeune professeur très à l'aise dans la chose écrite ; tous deux présentent une singularité étonnante : la transcription des nombreux chants chamaniques kaxinawá n'y est accompagnée d'aucune traduction, ce qui s'explique probablement en partie par la difficulté de la tâche⁸.
- 6 L'idée a alors germé de proposer aux Blancs une traduction non linguistique de ces chants : « Je voulais transformer ces paroles de l'esprit de la forêt en dessins ». Le premier dessinateur fut Bane, le fils d'Ibã, qui, à partir de 2002, apprit les chants chamaniques en les illustrant. Ainsi, son dessin intitulé *Hawẽ dau tibuya*, reproduit à la page 147 du catalogue, reprend chaque vers d'un chant que l'on peut lire à la page 39 du livre de son père, *Nixi Pae. O espírito da floresta* ; et il est possible de comparer chacun des dessins des jeunes Kaxinawá à une transcription publiée par Ibã dans l'un ou l'autre de ses ouvrages. Certaines des œuvres sont très belles et le procédé qui rendit possible leur élaboration est fascinant. Il évoque d'ailleurs clairement la série de livres de la collection *Narradores Indígenas do Rio Negro* qui, s'ils sont écrits en portugais, furent tous publiés sous les noms de deux auteurs : un père, prêtre-chamane, qui tenait le rôle de source principale, et son fils alphabétisé, professeur ou membre d'une organisation indigène locale, qui faisait office de traducteur et de secrétaire⁹. Dans la situation kaxinawá, l'entreprise s'est étendue sur une génération supplémentaire : la collaboration qu'Ibã instaura avec la génération de ses ascendants se concentra sur le passage de l'oral à l'écrit, tandis que celle qu'il continue de mettre en place avec la génération de ses descendants prend en charge l'opération de traduction par un essai de transposition sémiotique des chants chamaniques kaxinawá, le texte rituel devenant image artistique.
- 7 Ces deux œuvres graphiques, la première datant de la fin des années 1970, la seconde contemporaine, montrent par leurs nombreuses différences la distance qui sépare l'époque où les peuples amazoniens découvraient l'écriture et le dessin sur papier de celle où ils se sont entièrement appropriés ces modes d'expression. Cette histoire, où des

relations individuelles avec des étrangers sont remplacées par une stratégie institutionnelle vaste et politisée, ne concerne pas seulement les Yanomami ou les Kaxinawá, elle est en passe de devenir la réalité quotidienne de tous les peuples d'Amazonie.

NOTES

1. Pierre Déléage, « Les répertoires graphiques amazoniens », *Journal de la Société des Américanistes*, 93 (1), 2007, pp. 97-126.
 2. Stanislas Dehaene, *Les neurones de la lecture*, Odile Jacob, Paris, 2007.
 3. Audrey Butt-Colson, *Fr. Cary-Elwes S. J. and the Alleluia Indians*, Amerindian Research Unit, Georgetown, 1998.
 4. Audrey Butt, « The sky pilot », *Sunday Times Magazine*, 5 juillet 1964, p. 38.
 5. Cláudia Andujar, « Os desenhos Yanomami », *Arte em São Paulo*, 5, 1982.
 6. Bruce Albert, *Temps du sang, temps des cendres. Représentation de la maladie, système rituel et espace politique chez les Yanomami du Sud-Est (Amazonie brésilienne)*, thèse de doctorat, université Paris X-Nanterre, Nanterre, 1985.
 7. Theodor Koch-Grünberg, *Anfänge der Kunst im Urwald*, Ernst Wasmuth, Berlin, 1905 ; Pedro de Niemeyer Cesarino, *Oniska, poética do xamanismo na Amazônia*, Editora Perspectiva/Fapesp, São Paulo, 2011.
 8. Isaiás Sales Ibã kaxinawá, *Nixi Pae. O espírito da floresta*, Caderno de Pesquisa, Comissão Pró-Índio do Acre, Rio Branco, 2006 ; *Huni Meka. Cantos do Nixi Pae*, Comissão Pró-Índio do Acre, Rio Branco, 2007.
 9. Stephen Hugh-Jones, « Entre l'image et l'écrit : la politique tukano de patrimonialisation en Amazonie », *Cahiers des Amériques Latines*, 63-64, 2010, pp. 195-228.
-

AUTEURS

PIERRE DÉLÉAGE

CNRS, UMR 7130, Paris