

Epistemological Others, Languages, Literatures, Exchanges and Societies Journal n°10, juillet 2019 Groupe de Recherche Identités et Cultures (GRIC) Université Le Havre Normandie, France

ART QUEER AUTOCHTONE EN AMÉRIQUE DU NORD: "NOT YOUR INDIAN GIRL" 1

L'ESTHÉTIQUE-FRONTIÈRE DANS L'ŒUVRE DE CARA ROMERO, ARTISTE CHEMEHUEVI

Aurélie Journée-Duez²

École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS) / Comité de Solidarité avec les Indiens des Amériques

À Marielle Franco, afroféministe et lesbienne, conseillère municipale de Rio de Janeiro, assassinée le 14 mars 2018.

Née en 1977 à Inglewood (Californie), Cara Romero est une artiste autochtone chemehuevi, élevée dans la réserve de la vallée du même nom située le long du littoral du lac Havasu, au cœur du désert Mojave. Après avoir vécu pendant un temps à Houston (Texas), elle décide de s'installer à Santa Fe (Nouveau-Mexique). Son parcours est transdisciplinaire. Elle suit des études de cinéma, s'intéresse à la technologie numérique, étudie les beaux arts, le journalisme et l'anthropologie culturelle à l'Université de Houston. La photographie est au cœur de sa formation, à l'Institute of American Indian Arts à Santa Fe et à l'Université de l'Etat de

т.

¹ Titre inspiré par le fîlm *I Am Not Your Negro* de Raoul Peck, 2016, couleur, 94 min, Sophie Dulac Distribution. ² Diplômée de l'Université Paris 1 et de l'Ecole du Louvre, Aurélie Journée-Duez est doctorante en anthropologie sociale et ethnologie à l'EHESS (LAS), sous la direction de Marie Mauzé (CNRS) et la codirection de Michel Poivert (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne). Elle prépare une thèse intitulée « Artistes femmes et queer autochtones en Amérique du Nord face à leur(s) image(s), des années 1970 à nos jours. Pour une histoire ² Diplômée de l'Université Paris 1 et de l'Ecole du Louvre, Aurélie Journée-Duez est doctorante en anthropologie sociale et ethnologie à l'EHESS (LAS), sous la direction de Marie Mauzé (CNRS) et la codirection de Michel Poivert (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne). Elle prépare une thèse intitulée « Artistes femmes et queer autochtones en Amérique du Nord face à leur(s) image(s), des années 1970 à nos jours. Pour une histoire intersectionnelle et décoloniale des arts contemporains autochtones aux Etats-Unis et au Canada ». Son dernier article se consacre aux figures de super-héroïnes dans la bande dessinée autochtone. Elle est par ailleurs présidente du Comité de Solidarité avec les Indiens des Amériques, association fondée en 1978 qui oeuvre à porter les revendications des peuples autochtones et à promouvoir leurs arts et leurs cultures en France.

l'Oklahoma. Cara Romero se spécialise notamment dans les portraits et la photographie commerciale. Son travail a été récompensé à plusieurs reprises. Elle a obtenu entre autres le prix « Visions of the Future » du Native American Rights Fund.

Notre analyse s'inscrit dans le cadre de recherches doctorales interrogeant les enjeux d'utilisation de la photographie dans les pratiques des artistes femmes et queer autochtones en Amérique du Nord depuis les années 1970. Nos travaux tendent ainsi à mettre en évidence que la photographie apparaît comme un outil mis au service de revendications politiques et sociales dans une perspective intersectionnelle³ et décoloniale.

Inspirés par la notion d'« objet-frontière » formulée par l'anthropologue Brigitte Derlon (2017), nous qualifions d'« esthétique-frontière » le style et l'iconographie de l'œuvre de Cara Romero, à la fois multiculturelle et transculturelle, et en ce sens reflet de l'identité des femmes autochtones contemporaines. Influencés aussi par Jacques Rancière et son approche politique de l'esthétique (Game & Wald Lasowski, 2009), cette expression nous est également inspirée par les travaux de Gloria Anzaldúa (1987), dont les recherches portent sur la place de la frontière dans la construction des identités métissées. L'association des notions d'esthétique et de frontière nous semble pertinente afin de mettre en exergue la réalité de la société postcoloniale pour les peuples autochtones tout en critiquant l'idée même de « postcolonialisme ». En effet, le Canada et les Etats-Unis sont des colonies et ne peuvent accomplir un processus de décolonisation autrement que par la culture, l'éducation, la justice, la politique. En d'autres termes, à défaut de pouvoir procéder à une décolonisation territoriale, l'enjeu en Amérique du Nord pour les autochtones est de procéder à une décolonisation de l'esprit percu comme territoire occupé (Wilson, 2005)⁴.

Le corpus iconographique sur lequel porte notre article rassemble des œuvres photographiques réalisées par Cara Romero. Nous postulons que les caractéristiques formelles de ces images soulèvent, dans leurs contextes historique, social et culturel de production spécifiques, des questionnements sur la construction de l'identité des femmes autochtones aux Etats-Unis. Notre étude s'appuie également sur un entretien réalisé avec l'artiste en avril 2017 à Santa Fe (Nouveau-Mexique).

Influencés par les travaux de Lucy Lippard (1992) sur la photographie amérindienne, et par Jacqueline Fear-Seagal (2013) au sujet du corps indigène dans l'art contemporain autochtone, l'enjeu de cet article est de montrer en quoi le développement de ce que nous appelons ici une « esthétique-frontière » interroge la définition de la consistance de l'identité de la femme amérindienne, et plus particulièrement chemehuevi, dans la société états-unienne contemporaine. Ainsi, il s'agit de voir comment Cara Romero tend à déconstruire les stéréotypes auxquels sont confrontées les femmes amérindiennes, dans une perspective

³ Qui traduit des questionnements liés à la race et au genre.

⁴ Ce processus décolonial inspiré par Frantz Fanon s'inscrit dans la continuité de celui entrepris par les africains-américains. Voir à ce sujet par exemple: Ngūgī Wa Thiong'o, *Decolonising the Mind. The Politics of Language in African Literature*, London, Nairobi, Portsmouth N.H., Harare: Currey Ltd / Heinemann Kenya / Heinemann / Zimbabwe Publishing, 1986.

intersectionnelle et décoloniale. Afin de converger avec les interrogations et les enjeux portés par ces œuvres, nous avons fait le choix d'utiliser l'écriture inclusive dans la rédaction de cet article.

Pour étudier notre corpus fait d'œuvres photographiques caractérisées par des hybridations iconographiques, nous nous servirons de la notion de « contact zone ». Formulée initialement par la linguiste Mary Louise Pratt (1991), elle désigne ainsi les espaces au sein desquels les tensions entre groupes sociaux et/ou culturels pris dans des rapports de pouvoir dominants / dominés s'exercent (tels qu'ils s'expriment dans les conflits de classe et/ou dans les situations de colonisation). Cette formule nous permettra d'étudier les enjeux culturels et politiques qui naissent des rencontres inter-iconographiques présentes dans les œuvres du corpus. Ensuite, à partir d'une analyse comparative, nous verrons comment l'artiste construit des représentations de figures féminines sur un mode opposé à celui des personnages masculins. Cette étude nous permettra de développer l'idée d'une esthétique-frontière en mouvement entre hybridation et transition, dont les formes se construisent à partir d'un jeu de réappropriations et de détournements iconographiques porteurs d'enjeux politiques et sociaux. Nous verrons enfin comment cette esthétique-frontière traduit l'existence d'un discours féministe proche d'une branche du féminisme africain, le « motherism »⁵ anticapitaliste et antipatriarcal, en rupture avec le féminisme hégémonique blanc.

De l'image photographique comme « contact zone »: un espace de rencontres et d'expressions à la fois culturelles et politiques

De la photographie comme critique du cannibalisme culturel occidental

Faite d'hybridations iconographiques, la pratique artistique photographique de Cara Romero s'inscrit dans la continuité d'un mouvement artistique de réappropriations d'images. Dès les années 1970, des auteurs engagés amérindiens tels que Vine Deloria Jr. (Dakota, Standing Rock) vont en effet nourrir une « pulsion d'archives » (Foster, 2015) mémorielle et identitaire chez les autochtones (Deloria, 1978). Chez les artistes femmes en particulier, des pratiques artistiques poststructuralistes de citation d'images (Guibet Lafaye, 2000) vont ainsi être générées.

Cara Romero cherche à bouleverser les représentations des Amérindien.ne.s et à déconstruire les stéréotypes ancrés dans la culture populaire occidentale. Plus spécifiquement, son processus de création se tisse à partir d'interrogations qui portent tant sur la représentation des Amérindien.ne.s par les Occidentaux que sur la conscience qu'ont les Amérindien.ne.s d'elleux-mêmes: « Most of my photographs are a reflection of the times in Indian Country. I look for content, I think about content, things that are going on, what's been done, what hasn't

_

⁵ Motherism: the Afrocentric Alternative to Feminism, p. 90. Cité par Nassira Hedjerassi dans la préface de l'ouvrage de bell hooks, *De la marge au centre. Théorie féministe*, p. 25: « Le féminisme africain-américain, qui accepte la définition de Walker et le nouveau nom de baptême pour la lutte des femmes ne peut être un havre acceptable pour le féminisme africain ».

been done. What is authentic to indigenous voice? How do we see ourselves in the context of pop culture? Where does the answer sit with you?" (Cara Romero)⁶. Elle précise enfin: "I realized that a picture says so much. I am a mainstream, indigenous person who lives within pop culture and contemporary society – but at the same time, it's a really unique perspective that most documentary makers aren't capturing. I like to hone in on those ideas of where we are at now, in the present day. Making sure to always pay homage to our ancestral ties and our Indian-ness" (Cara Romero)⁷.

Afin d'analyser les œuvres de notre corpus, nous sommes donc partis de la notion de « contact zone » initialement formulée par la linguiste Mary Louise Pratt (1991), qui la définit ainsi: « I use this term to refer to social spaces where cultures meet, clash and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery, or their aftermaths as they lived out in many parts of the world today".

Si l'on étudie tout d'abord la photographie *The Last Indian Market* (2015), nous constatons que deux esthétiques a priori différentes convergent l'une vers l'autre pour n'en faire finalement qu'une: l'œuvre. Suivant la définition donnée de la « contact zone », celle-ci s'exprime ici à travers le support particulier de l'image photographique. En effet, il permet dans un premier temps qu'un contact, qu'une rencontre ait lieu, à plusieurs niveaux.



Ill. 1. The Last Indian Market, 2015. (c) Cara Romero.

⁶ Cara Romero, « The Photography of Cara Romero » (en ligne), Four Winds Gallery, publié le 6 janvier 2017. Source URL: http://fourwindsgallery.blogspot.com/2017/01/the-photography-of-cara-romero.html. Consulté le 3 juillet 2018. Traduction: « La plupart de mes photographies sont une réflexion sur le temps en pays Indien. Je recherche le contenu, je pense au contenu, aux choses qui sont en train de se produire, à ce qui a été fait, à ce qui ne l'a pas été. Qu'est ce qui est authentique pour la voix autochtone? Comment nous voyons nous dans le contexte de la culture pop? Où la réponse se situe-t-elle pour toi? ».

⁷ Cara Romero, *idem*. Traduction: « J'ai réalisé qu'une photographie dit tellement. Je suis une personne mainstream et autochtone qui vit au sein de la culture pop et de la société contemporaine - mais en même temps, il s'agit d'une perspective vraiment unique que la plupart des documentaristes ne capturent pas. J'aime affiner ces idées à propos d'où nous sommes aujourd'hui, en ce jour présent. En garantissant de toujours rendre hommage à nos liens ancestraux et à notre Indian-ité ».

⁸ Traduction: « J'utilise ce terme afin de faire référence aux espaces sociaux dans lesquels les cultures se rencontrent, se disputent, se battent les uns avec les autres, et souvent dans des contextes de relations de pouvoir hautement asymétriques, comme le colonialisme, l'esclavage ou leurs conséquences telles qu'elles apparaissent dans beaucoup d'endroits du monde aujourd'hui ».

La dite rencontre s'effectue d'abord entre un médium, la photographie, et une culture, amérindienne et plus spécifiquement chemehuevi. En effet, l'anthropologie nord-américaine et les pratiques photographiques qui lui ont été associées durant la colonisation aux $19^{\text{ème}}$ et $20^{\text{ème}}$ siècles (Perriot, 2001) ont nourri l'idée selon laquelle les dispositifs technologiques étaient associés aux savants, aux puissants, autrement dit, aux Blancs (Gidley, 2003).

En d'autres termes, la dichotomie « tradition / modernité » a permis de catégoriser ce qui relevait de la technique et de la technologie, ou encore de l'artisanat et de l'art. Ce faisant, au médium photographique, dont l'apparition date de 1830, ont été associées des valeurs d'objectivité, de vérité, d'authenticité, légitimant le regard des blancs portés sur les « sujets » autochtones. Pendant des décennies, la question d'une utilisation autochtone du médium photographique a ainsi été en quasi-totalité éludée. Pendant des siècles, les seules photographies d'Amérindien.ne.s connues étaient celles réalisées par des photographes occidentaux. Ainsi, nous connaissons tou.te.s des portraits de femmes amérindiennes (réalisées par Edward Curtis par exemple), sans présumer de l'existence de portraits de femmes amérindiennes réalisées par des artistes amérindiennes elles-mêmes. En conséquence, et à tort, l'existence de la photographie autochtone en Europe ne va pas de soi, et, plus encore, est ignorée.

Pour Cara Romero, la photographie n'est donc pas un médium choisi au hasard. En effet, les Amérindien.ne.s ont toujours été représenté.e.s, d'abord en peinture, puis par la photographie, au cours des explorations du territoire américain et des campagnes de recensement menées aux $19^{\text{ème}}$ et $20^{\text{ème}}$ siècles (Cestelli Guidi, 1998). A cette époque, la pratique photographique présente trois caractéristiques principales. Réservée principalement aux hommes blancs (à l'exception de l'œuvre de Gertrude Kasebier et de la photographe cherokee Jennie Ross Cobb), la photographie permet de traduire les idéologies dominantes et principalement celle de l'Indien en voie de disparition (ou « Vanishing Indian ») (Parkman, 1870). De plus, ces images véhiculent une idée influencée par la pensée patriarcale chrétienne selon laquelle la « squaw » est avant tout « la femme de... » (« squaw de X »). Dans la majorité des cas, les portraits photographiques des femmes les montrent aux côtés de leur mari, et celles-ci sont présentées dans la légende qui accompagne l'image uniquement en considération de leur statut *patri*monial⁹. Dans d'autres cas, la squaw a aussi désigné une femme de petite vertu (squaw étant l'appropriation d'un terme algonquin ayant subi une transformation de sens au fur et à mesure de son utilisation par les Blancs)¹⁰.

Enfin, les images photographiques sont des outils politiques, diffusées dans des albums photographiques faits par des amateurs de photographie, des anthropologues, des explorateurs de terrains (qui sont ensuite remis aux laboratoires de recherche), et également

⁹ A ce sujet, voir par exemple les albums photographiques de William Henry Jackson présents dans les collections du musée du quai Branly-Jacques Chirac.

¹⁰ Un débat entre chercheurs existe sur la signification exacte de ce terme. Il semblerait que le terme « squaw » ait originalement été dénué de toute connotation péjorative, mais détourné ensuite par les utilisations occidentales successives qui en ont été faites. A ce sujet, voir: Ives Goddard, "The True History of The Word Squaw", in *News from Indian Country*, 1997, p. 19A. Il répond à Muriel Charwood-Litzau. Source URL: http://home.kpn.nl/cvkolmes/ojibwe/SQUAW.htm. Page consultée le 10 septembre 2015.

auprès des collectionneurs (cartes postales, stéréovues). Aux 19ème et 20ème siècles, celles-ci se font le support de représentations construites par le photographe: la personne amérindienne est photographiée sur un fond neutre (drap blanc) ou sur un décor représentant une nature artificielle. Elle ne porte pas nécessairement les regalia propres à sa culture mais revêt ce que le photographe souhaite lui faire porter, ce qu'il considère comme « authentique ». Cette pratique courante se fait au détriment de la juste représentation de la personne photographiée, quitte à véritablement nier les particularismes culturels propres à chaque peuple.

Au 21^{ème} siècle, les stéréotypes auxquels sont confrontées les femmes amérindiennes demeurent et sont d'ailleurs critiqués au sein d'œuvres d'autres artistes autochtones telles que Lori Blondeau (Cree / Saulteaux / Métis) et Wendy Red Star (Crow)¹¹. Elles font face à des images romanticisées, mais aussi et surtout hypersexualisées qui sont diffusées par la littérature, la télévision, les publicités, le monde des médias étant encore principalement contrôlé par des hommes blancs¹².

Une rencontre inter-iconographique comme mise en perspective du dualisme culturel autochtone contemporain

L'œuvre *The Last Indian Market* (2015) est le fruit d'une fusion entre deux iconographies, l'une que nous qualifierons à dessein de « traditionnelle », tandis que l'autre fait référence à l'histoire de l'art occidental et plus spécifiquement chrétienne. L'œuvre rejoue le tableau de Léonard de Vinci, *La Cène*, en regroupant des ami.e.s artistes vivants tou.te.s dans la région de Santa Fe¹³. Ils prennent place autour d'une figure centrale, un « homme-bison » (ou « buffalo man »), sorte d'icône pop pour les Amérindien.ne.s ici incarnée par l'artiste choctaw Marcus Amerman, qui revêt pour masque une tête de bison¹⁴, se substituant ainsi au personnage du Christ. Comme l'explique Cara Romero: "Buffalo Man is kind of a pop icon for contemporary Native artists living and working in Santa Fe"¹⁵. Avant d'ajouter: "Buffalo

¹¹ Voir par exemple les œuvres de Lori Blondeau, *Cosmosquaw* (1996) ou de Wendy Red Star, *White Squaw* (2014).

<sup>(2014).

12</sup> Les figures de la squaw et de l'Indian Princess ont notamment été étudiées par Marianette R. Jaimes-Guerrero, « Savage Erotica Exotica: Media Imagery of Native Women in North America », in Patricia A. Monture, et Renée Hulan, *Native North America: Critical and Cultural Perspectives: Essays*, Toronto: ECW Press, 1999. Leur représentation au cinéma a également fait l'objet d'un ouvrage spécifique: Elise M. Marubbio (édité par), *Killing the Indian Maiden: Images of Native American Women in Film*, University Press of Kentucky, 2009 [Choice Outstanding Academic Books].

13 La photographie réunit (de gauche à droite): Chris Eyre (Cheyenne/Arapaho), Amber Dawn Bear-Robe

¹³ La photographie réunit (de gauche à droite): Chris Eyre (Cheyenne/Arapaho), Amber Dawn Bear-Robe (Blackfoot), Kenneth Johnson (Muscogee Creek/Seminole), Diego Romero (Cochiti Pueblo), Darren Vigil Gray (Jicarilla Apache), Kathleen Wall (Jemez Pueblo), Marcus Amerman (Choctaw), Marian Denipah (San Juan Pueblo/Dine), Pilar Agoyo (San Juan/Cochiti Pueblo), Steve LaRance (Hopi), Cannupa Hanska Luger (Mandan/Hidatsa/Arikara), Linda Lomahaftewa (Hopi) and America Meredith (Cherokee).

¹⁴ Cara Romero raconte: "He [Marcus Amerman] once told me the mask found him in an Indian trading post, some 20 years ago". Traduction: «Il m'a raconté une fois que le masque l'avait trouvé lui dans un centre de commerce amérindien, il y a 20 ans ». Cf. Cara Romero, entretien « Buffalo for Dinner: Art All-Stars Pose for 'The Last Indian Market' » in *Indian Country Today*, mis en ligne le 22 janvier 2015. URL: https://indiancountrymedianetwork.com/culture/arts-entertainment/buffalo-for-dinner-art-all-stars-pose-for-the-last-indian-market/. Page consultée le 15 septembre 2015.

¹⁵ Cara Romero, « Q&A with Chemehuevi artist Cara Romero on 'Last Indian Market' », mis en ligne le 22 janvier 2015. URL: http://www.indianz.com/News/2015/016204.asp. Consulté le 20 septembre 2016.

Man is unlike any persona or model I've ever worked with, because you can read so many metaphors into what he symbolizes" ¹⁶.

Le bison, animal sacré dans les cultures amérindiennes et présent dans la plupart des cosmologies dont choctaw¹⁷, est un motif récurrent dans l'œuvre de Cara Romero afin de représenter les figures masculines. Nous le retrouverons par la suite dans deux autres œuvres. Ces rencontres ou contacts se produisent grâce à l'action de mise en scène, centrale dans la démarche de l'artiste. Cette caractéristique n'est pas anodine compte tenu de l'histoire liant les peuples autochtones d'Amérique du Nord à la photographie.

Au moyen d'une photographie performée (Poivert, 2009), Cara Romero manifeste une pratique photographique proche du théâtre. En effet, la photographie étudiée ici n'est pas réalisée sur le vif, en prise directe avec le réel, mais est construite, organisée. La scène est faite pour être photographiée et n'existe *que* pour être photographiée. Ici aussi donc, l'image est une construction, à l'instar des portraits photographiques d'Amérindien.ne.s réalisées aux 19ème et 20ème siècles. A ce détail près: *The Last Indian Market* n'est réalisée ni par un homme ni par un Blanc, mais par une photographe femme autochtone. Dans ces conditions, si la pratique photographique de Cara Romero se rapproche du théâtre, elle se rapproche aussi de la photographie documentaire, car cette œuvre constitue une trace importante pour les générations à venir, regroupant les artistes autochtones les plus important.e.s de leur temps. Dès lors, la photographie est ici une sorte de gant retourné, mettant en évidence les coutures et les aspérités tant de l'histoire de l'art occidental (ayant ignoré les arts des peuples autochtones) que de la pratique photographique telle que développée par les Blancs. Se faisant, Cara Romero entreprend une démarche de visibilisation des autochtones dont elle se fait, par le truchement de l'image, la porte-parole.

The Last Indian Market n'est pas la seule œuvre de Cara Romero mettant en exergue ces observations. Nous pouvons également étudier deux autres images, Two Virgins (Buffalo Yoko) inspirée par la célèbre photo de Yoko Ono et de John Lennon, et une autre inspirée par l'affiche du film Le Lauréat. Dans ces deux cas, l'image photographique apparaît comme une « contact zone » où la figure masculine se voit de nouveau substituer à « l'homme-bison » (toujours incarné par Marcus Amerman). Les images détournées sont encore issues de la culture visuelle occidentale, et plus exactement ici de la culture cinématographique. Encore une fois donc, Cara Romero se sert de l'imagerie populaire pour créer une œuvre-fusion cristallisant les relations et les tensions interculturelles de la société contemporaine états-unienne et auxquelles les femmes et les hommes autochtones doivent faire face aujourd'hui.

Traduction: « Buffalo Man est une sorte d'icône pop pour les artistes autochtones vivant et travaillant à Santa Fe [Nouveau Mexique, Etats-Unis] ».

¹⁶ Cara Romero, *idem.* Traduction: « Buffalo Man ne ressemble à aucune autre personne ou mannequin avec laquelle j'ai déjà travaillé, car vous pouvez lire tant de métaphores dans ce qu'il symbolise ».

¹⁷ Le bison se dit « yvnnash » en langue choctaw.



Ill. 2. Two Virgins (Buffalo Yoko), 2013. (c) Cara Romero.

S'agissant de la représentation de la femme amérindienne plus spécifiquement, si nous nous concentrons sur ces deux mêmes œuvres: la figure de la femme n'apparaît que sous-entendue. Seule la jambe de l'actrice principale du film est conservée et il est fait référence à la figure féminine de la photographie représentant Yoko Ono et John Lennon, sans que celle-ci ne puisse être identifiée comme « amérindienne ». Rien ne répond dans les motifs présents de la photographie à la définition que pourrait se faire un Européen, un Occidental, d'une femme amérindienne (dont les stéréotypes de la Squaw ou de la Princesse Indienne sont les plus omniprésents dans notre culture visuelle).

La décolonisation des représentations de l'identité féminine amérindienne entreprise par Cara Romero s'effectue en réalité en deux étapes concomitantes: d'abord la construction d'une figure masculine stéréotypée, puis celle d'une figure féminine représentée de plus en plus dépourvue de tout élément d'apparat pouvant faire référence aux cultures amérindiennes. En ce sens, nous pouvons également citer l'œuvre *Untitled figurative n°1*, photographie noir et blanc dévoilant le corps d'une femme nue plaçant sa tête en arrière.



Ill. 3. *Untitled Figurative* $n^{\circ}I$. (c) Cara Romero.

Une esthétique-frontière en mouvement: une identité autochtone entre hybridation et transition

Des hybridations formelles caractéristiques des personnages masculins

A travers l'œuvre de Cara Romero, nous constatons que l'hybridation¹⁸, qui a lieu dans le motif du corps, se manifeste différemment s'il s'agit de représentations d'entités féminines ou masculines. Les deux genres semblent se construire presque en opposition les uns par rapport aux autres. S'agissant de l'hybridité des personnages masculins, celle-ci se fait grâce à la performance de Marcus Amerman. Seule la figure de l'homme fait explicitement référence à un motif « traditionnel » dans les cultures amérindiennes, hautement symbolique (le bison). Ainsi, l'artiste choisit de renforcer un stéréotype pour en déconstruire un autre, en faisant

¹⁸ Nous entendons par « hybridation » la rencontre entre deux cultures différentes, rencontre qui peut s'exprimer à travers le mélange, le métissage (dans ce qu'elle peut avoir de moins violent) mais également à travers l'emprunt plus ou moins intensif, violent, d'éléments caractéristiques de l'une ou de l'autre culture mise en présence l'une de l'autre.

appel à l'imaginaire populaire collectif (une images iconique des Indiens pour les Blancs: le bison). Nous retrouvons la dialectique « déconstruction / reconstruction » omniprésente dans les stratégies post-coloniales / décoloniales. L'hybridation technique mise en œuvre ici met en exergue une hybridation qui a lieu au sein même de la société contemporaine de laquelle sont partie intégrante les amérindien.ne.s (qu'il s'agisse de la culture, de la langue, ou encore des mœurs et des modes de vie).

A contrario de la représentation des personnages masculins, la dichotomie entre « tradition » et « modernité » apparaît comme progressivement estompée à mesure que l'on se concentre sur la représentation de l'identité féminine dans l'œuvre de Cara Romero. C'est pourquoi nous privilégierons le terme de « transition » à celui d'« hybridation ». La notion de transition revêt une dimension mouvante, de passage d'un état vers un autre, que l'hybridation n'a pas. En utilisant ce mot, il s'agit bien de mettre en évidence que la femme amérindienne n'est en rien une figure statique, rigide, dont l'identité serait définie par des schémas préétablis, mais est en constante transformation.

L'identité de la femme autochtone actuelle ? L'adaptabilité

Cette idée est formellement matérialisée par la représentation d'une femme autochtone à l'identité plurielle, en train de courir et revêtue d'une robe chinoise (dans *A Kiss Goodbye*, 2014) ou encore à mi-chemin entre deux mondes (l'eau et la terre par exemple, dans l'oeuvre *Eufaula*, 2015).



Ill. 4. A Kiss Goodbye, 2014. (c) Cara Romero.

De façon plus subreptice, cela passe aussi par des images d'êtres féminins dénués d'éléments d'apparat et ancrés physiquement dans leur environnement. Nous pouvons aussi citer les œuvres *Nikki* et *Kaa*. Dans la première image, Cara Romero donne à voir une femme nue accroupie, les mains fermement appuyées sur le sol avec pour arrière-plan une couverture navajo (ou « diné » dans la langue vernaculaire). Dans la seconde, l'artiste photographie une artiste céramiste, dont le corps est aussi nu mais cette fois-ci recouvert d'argile (son médium de prédilection). Le corps apparaît ainsi dans ces œuvres comme une *terra nullius*, pour reprendre les termes de Jacqueline Fear-Seagal (2013), qui ouvre un champ des possibles infini en matière de représentation de soi.

Le corps est ici montré, sans être hypersexualisé, mais simplement donné à voir pour la beauté de ses formes, de ses courbes, de sa volupté. L'enjeu pour Cara Romero est de rendre visible la femme autochtone, et en ce sens, sa beauté ¹⁹. Néanmoins, le nu ici est trompeur. Alors qu'il pourrait apparaître comme le degré 0 d'une représentation affirmant les caractéristiques d'une identité culturelle particulière, il est en fait la manifestation de l'existence de l'identité chemehuevi.

¹⁹ Cf. Entretien que nous avons réalisé avec l'artiste en avril 2017 à Santa Fe.



Ill. 5. Nikki (Diné Woman in Birthing Pose), 2014. (c) Cara Romero.



Ill. 6. Kaa, 2017. (c) Cara Romero.

Décoloniser les représentations de la femme amérindienne en réaffirmant sa propre culture

Revaloriser la femme autochtone dans la société: matrilinéarité, rapports femmes/hommes et écologie

Le peuple chemehuevi auquel appartient Cara Romero repose sur une société matrilinéaire, construite autour de la femme, placée au cœur de la vie sociale. Comme l'explique l'artiste elle-même:

In Chemehuevi (pronounced cheh-meh-WAY-vee), our Creator is a female deity. Her name is Great Ocean Woman (Hutsipamamau'u) and she created all the land and people from her body with the help (and sometimes mischief) of Wolf, Coyote, and Mountain Lion. There are several other female familiars during out early dawn stories. All of the females have great strength and diversity, they range from old to young, sometimes they are desirable, provocative, and dangerous - sometimes they are nurturers and healers with the most powerful medicine²⁰.

Elle ajoute:

From a very young age, Chemehuevi women are taught that their innate strength as a woman and life giver is all-powerful, maybe sometimes even supernatural, and we are respected as equals in Chemehuevi society. We hold power in government and historically in battle. This unique perspective shows up throughout my art. It is always my intention to visualize this inherent Chemehuevi belief in the all-powerful, supernatural strength of women. It is a gentle but powerful shift to see Native women portrayed in this way from an indigenous female perspective²¹.

En mettant un point d'orgue à représenter des femmes autochtones dans ses photographies, Cara Romero souligne l'importance de la femme dans sa culture et valorise celle-ci par rapport à une société dominante faisant fi des autochtones et a fortiori des femmes, quand elle ne les tue pas²². Néanmoins, l'affirmation de l'importance de la femme dans la société ne se fait pas dans le cadre d'une stratégie de domination vis-à-vis des hommes. Cara Romero les célèbre également en les représentant par exemple avec le masque du bison. Elle réaffirme ainsi dans ses photographies une autre caractéristique importante de sa culture: la

²⁰ Cara Romero, *op. cit.* Traduction: « Pour les Chemehuevi, notre Créateur est une déité femme. Son nom est Femme Grand Océan (Hutsipamamau'u) et elle a crée toute la terre et le peuple à partir de son corps avec l'aide (et parfois la malice) de Loup, Coyote, et Puma. Il y a plusieurs autres femmes familières dans les premières histoires de la création. Toutes les femmes ont une grande force et diversité, elles sont âgées comme jeunes, parfois elles sont désirables, provocantes, et dangereuses – parfois elles sont nourricières et guérisseuses avec la plus puissante médecine ».

plus puissante médecine ».

²¹ Cara Romero, *op. cit.* Traduction: "Dès leur plus jeune âge, les femmes Chemehuevi apprennent que leur force innée en tant que femme et donneuse de vie est toute-puissante, peut-être parfois même super-naturelle, et nous sommes respectées en tant qu'égales dans la société chemehuevi. Nous détenons du pouvoir dans le gouvernement et historiquement dans le combat. Cette perspective unique apparaît à travers mon art. C'est toujours mon intention de donner forme à cette croyance dans la toute puissance, super-naturelle force des femmes. C'est une douce mais puissante façon de voir les femmes amérindiennes dépeintes de cette manière dans la perspective d'une femme autochtone."

²² A ce sujet, voir notamment: Emmanuelle Walter, *Sœurs volées*: enquête sur un féminicide au Canada, Lux éditeur, 2014.

complémentarité des hommes et des femmes, telle que celle-ci existait avant la colonisation, portée par une idéologie patriarcale.

Enfin, dans les photographies de Cara Romero, la femme autochtone est représentée comme étant en lien étroit avec la nature. Il s'agit là d'un autre aspect fondamental des cultures amérindiennes et donc précisément chemehuevi. La nudité visible dans les œuvres *Nikki* et *Kaa* rappelle l'état originel du corps. Cette représentation fait également référence à une tradition de la culture chemehuevi: la nudité est nécessaire pour ne faire qu'un avec la nature, et celle-ci ne peut concerner qu'une partie du corps, comme son intégralité. Cara Romero explique elle-même que les femmes autochtones chemehuevi ont pour tradition de danser pieds nus lors des cérémonies afin d'être « mère à Mère »²³. La femme n'est pas seulement une femme, elle est une mère et le revendique. Ce point inscrit le féminisme autochtone en rupture avec le féminisme des femmes blanches qui revendiquent le droit de disposer de leur corps comme elles le souhaitent et définissent la femme en dehors de sa maternité. De plus, la nature elle-même dans les cultures amérindiennes, dont chemehuevi, est considérée comme une mère, la Grande-Mère ou Mère-Nature.

Ainsi, en considération de chacune de ces caractéristiques représentationnelles de la femme autochtone chemehuevi, les œuvres de Cara Romero posent la question de l'existence d'un féminisme autochtone. En raison de la place faite aux femmes et aux relations de juste équilibre entre les rapports femmes/hommes, à parler de féminisme, il nous semble que celuici se rapproche davantage du *motherism* africain (Acholonu, 1995) que du féminisme blanc.

Un féminisme autochtone proche du motherism africain

Par la place accordée à la femme, les rapports entre femmes et hommes qu'illustrent les photographies de Cara Romero, et la définition de la femme comme mère, il nous semble pertinent de comparer ces œuvres aux revendications portées par le *motherism* africain et plus précisément par le négo-féminisme africain. Comme l'exprime l'universitaire nigériane Obioma Nnaemeka (Coulibaly, 2015): "Nego-feminism is the feminism of negotiation [...] Here, negotiation has the double meaning of "give and take/exchange" and "cope with successfully/ go around." African feminism (or feminism as I have seen it practiced in Africa) challenges through negotiations and compromise".

Aussi, nombre de sociétés africaines sont matrilinéaires et se fondent sur des relations équilibrées entre hommes et femmes (Coulibaly, 2015), à l'instar donc de la culture Chemehuevi de Cara Romero. Le féminisme porté par ces peuples ne rejette pas dos à dos la femme et la mère. Les deux ne sont pas antinomiques, mais conjointes. Ainsi, comme

²³ Entretien que nous avons réalisé avec l'artiste en avril 2017 à Santa Fe.

²⁴ Traduction: "Theorizing and Categorizing African Feminism within The Context of African Female Novel": « le négo-féminisme est le féminisme de la négociation [...] Ici, la négociation a la double signification de « concessions mutuelles / d'échange » et de « faire face avec succès / de s'en sortir ». Le féminisme africain (ou le féminisme tel que je l'ai vu mis en pratique en Afrique) se défie à travers les négociations et le compromis ».

l'exprime encore Obioma Nnaemaka (Coulibaly, 2015): « In fact, this "motherist's" theory is meant to empower the African woman as mothers by valuing and praising motherhood and the maternal body as the true "expression of African essence". This is contrary to some slightly radical African feminists and most White feminists who consider motherhood as a serious obstacle to women's progress and emancipation in society"²⁵.

Une nouvelle fois donc, nous retrouvons des similitudes entre les valeurs portées par les œuvres de Cara Romero et le *motherism* africain, qui finalement nous conduisent à penser que le féminisme autochtone rompt avec le féminisme blanc, mais surtout interroge sur la pertinence de l'utilisation de ce concept pour qualifier les revendications portées par les artistes autochtones nord-américaines.

Conclusion

L'œuvre de Cara Romero traduit en images le mensonge qu'a constitué le fait d'éluder les pratiques et les créations photographiques des artistes autochtones aux Etats-Unis. L'utilisation du médium photographique par une femme amérindienne révèle les enjeux intersectionnels de cette pratique visant finalement à décoloniser les regards.

En jouant avec les représentations et l'imagerie populaire collective, Cara Romero interroge l'histoire de l'art, principalement dessinée par des Occidentaux hommes. Ainsi, en esquissant des représentations de la femme autochtone non stéréotypées, l'artiste réaffirme les valeurs propres à sa culture et montre comment la décolonisation ne peut passer que par une réaffirmation du statut de la femme dans la société dominante. C'est en réaffirmant ce statut dans leurs sociétés que les autochtones vont pouvoir reprendre la place que l'histoire occidentale a tenté de leur voler, en les invisibilisant et en les mettant à la marge. Il semble donc finalement que s'affirmer en tant que femme autochtone aux Etats-Unis nécessite de s'affirmer d'abord en tant que femme, sans toutefois rentrer dans les schèmes du féminisme blanc dominant.

²⁵ Traduction: « En fait, cette théorie mère-iste a pour signification de donner du pouvoir à la femme africaine en tant que mères en donnant de la valeur et de l'estime à la maternité et au corps maternel en tant que véritable « expression de l'essence africaine ». C'est le contraire de certaines féministes radicales et de la plupart des féministes blanches qui considèrent la maternité comme un sérieux obstacle à la progression des femmes et à leur émancipation dans la société ».

Bibliographie

ACHOLONU, Catherine. *Motherism: An Afro-Centric Alternative to Feminism.* Owerri: Afa Publications, 1995.

ANZALDÚA, Gloria E. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.

bell, hooks. De la marge au centre. Théorie féministe [1984], Paris: Cambourakis, 2017.

CESTILLI GUIDI, Benedetta. "The pen and the gaze. Narratives of the Southwest at the turn of the 19th century". In *Native Nations: journeys in American photography* Jane Alison (Ed.), Barbican Art Gallery, 1998.

COULIBALY, Aboubacar Sidiki. "Theorizing and Categorizing African Feminism within The Context of African Female Novel". *Recherches Africaines*, n° 13, 2015.

DELORIA, Vine Jr. « The Right to Know ». Rapport préparé pour la pré-conférence de la Maison Blanche sur la bibliothèque indienne et les services d'information dans ou près des réserves, 1978.

DERLON, Brigitte. « Les 'œuvres africaines' d'Arman. Création, collection, appropriation ». In *Les objets frontière dans l'art européen*, S. du Crest (Ed.), Paris: Éditions de Boccard, 2017.

FEAR-SEAGAL, Jacqueline. *Indigenous Bodies: Reviewing, Relocating, Reclaiming*, State University of New York Press, 2013.

FOSTER, Hal. Bad New Days: Art, Criticism, Emergency, New York: Verso, 2015.

GAME, Jérôme et Aliocha WALD LASOWSKI. *Jacques Rancière et la politique de l'esthétique*, Paris: Archives contemporaines, 2009.

GIDLEY, Mick. "Photography by Native Americans: Creation and Revision", *SPELL: Swiss Papers in English Language and Literature*, 16, 2003.

GUIBET LAFAYE, Caroline. « Esthétiques de la postmodernité ». Étude réalisée dans le cadre d'une coopération entre l'Université Masaryk de Brno (République tchèque) et l'Université de Paris-I Panthéon-Sorbonne (France), < hal-00730356 >, 2000.

JAIMES-GUERRERO, Marianette R. « Savage Erotica Exotica: Media Imagery of Native Women in North America». In *Native North America: Critical and Cultural Perspectives: Essays*, Patricia Monture-Angus et Renée Hulan (Eds.), Toronto: ECW Press, 1999. Leur représentation au cinéma a également fait l'objet d'un ouvrage spécifique: Elise M. Marubbio (édité par), *Killing the Indian Maiden: Images of Native American Women in Film*, University Press of Kentucky, 2009 [Choice Outstanding Academic Books].

LIPPARD, Lucy. *Partial Recall: Essays on Native North Americans*, New York: New York Press, 1992.

PARKMAN, Francis, *The Conspiracy of Pontiac and the Indian War After the Conquest of Canada: To the Massacre at Michillimackinac* (1870), University of Nebraska Press, 1994.

PERRIOT, Françoise. « La Photographie et les Indiens des Plaines », in *Indiens des Plaines*, *les Peuples du Bison*, Hoebecke, 2001.

POIVERT, Michel. La Photographie contemporaine, Paris: Flammarion, 2009.

PRATT, Mary Louise. « Arts of the Contact Zone », Profession, 1991.

WALTER, Emmanuelle. Sœurs volées: enquête sur un féminicide au Canada, Lux Éditeur, 2014.

WILSON, Waziyatawin Angela et Michael YELLOW BIRD (Sous la direction de). For Indigenous Eyes Only: A Decolonization Handbook, School of Advanced Research Press, U.S., 2005.