Document généré le 11 oct. 2024 22:20

24 images

Une photo mythique a 125 ans cette année
Prise de guerre

André Dudemaine

Numéro 146, mars–avril 2010

URI : https://id.erudit.org/iderudit/62773ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)
1923-5097 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Dudemaine, A. (2010). Une photo mythique a 125 ans cette année : prise de guerre. *24 images*, (146), 44–45.

Tous droits réservés © 24/30 I/S, 2010

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Une photo mythique a 125 ans cette année

Prise de guerre

par André Dudemaine

LE DÉCOR EST PLANTÉ. C'EST LA NATURE AVEC UNE MAJUSCULE, SYMBOLISÉE PAR LA FORÊT dense qui se dresse opaque sur la toile de fond avec un arbre à l'avant-plan; du foin a été jeté au sol pour sursignifier l'appartenance de deux hommes à cet univers sauvage.

Le portraitiste a déterminé que le regard des modèles doit porter vers un point qui se situe loin derrière celui qui contemple la photo. Cela crée un double sentiment d'étrangeté. D'abord, on s'attendrait à ce que, dans ce portrait de studio, le sujet photographié regarde vers l'objectif comme c'est généralement la norme. Ainsi, des générations d'ancêtres nous regardent-ils au même titre que nous les regardons quand nous sommes placés en face de photographies anciennes. Ici, les yeux nous évitent pour aller se fixer à droite derrière nous dans un hors champ qui nous est inatteignable. Ensuite, nonobstant l'abstraction voulue de la thématique forestière, il est immanquable que le spectateur soit déstabilisé par l'évocation d'une ligne d'horizon lointaine, ce qui est le propre des déserts (ou de la mer) mais certainement pas typique des régions boisées. Par contre, si nous imaginons les deux personnages comme étant sur une scène, l'attitude redevient « naturelle »; se découpant sur l'arrière-scène constituée d'une toile peinte, les comédiens regardent vers un imaginaire lointain au bénéfice du parterre qui se fait complice de l'artifice dramatique.

Nulle volonté de réalisme donc dans cette installation évoquant le milieu naturel auquel appartiennent les sujets de la photographie, au moyen d'une forêt nordique esquissée en lieu et place des paysages de l'Ouest américain; nous sommes donc dans une représentation conceptuelle où la théâtralité du lieu et l'abstraction de la proposition artistique sont pleinement assumées.

Ce flottement entre l'évocation des grands espaces ouverts et la réalité d'un lieu clos semble trouver son parallèle dans les attitudes contradictoires des protagonistes où l'un joue le jeu, l'autre pas.

Le « cow-boy » prend bien volontiers la pose, qu'il exagère même un tantinet. Scout de l'armée ou chasseur de bisons, le pas qu'il esquisse ici est bien plus celui d'un danseur ou d'un jongleur. Le regard est fièrement levé vers le lointain où il se porte. Cependant la coquetterie de la gestuelle nous laisse entendre que la pensée du modèle est d'abord occupée par le souci de bien faire. Celui-ci s'efforce jusqu'à l'affèterie à *se montrer* à la hauteur du personnage de légende qu'il est devenu.

L'Indien, lui, s'il accepte d'avoir un œil dans l'alignement indiqué, offre au contraire une attitude d'immobilité qui contredit le dynamisme de l'ensemble. Ce corps détendu, comme au repos dans un équilibre naturel sur ses jambes droites, obéit pourtant lui aussi à un ressort interne qui commande cette posture de repli. En effet, le serrement des lèvres, habituel si l'on en juge par les rides qu'il a creusées de chaque côté de la bouche, révèle une crispation que l'attitude corporelle n'avoue pas. Et que dire de ces deux yeux intenses qui trouvent le moyen de signifier qu'ils ne regardent pas là où on leur a dit de regarder, au point focal vers lequel ils n'en feignent pas moins de tendre?

AU STUDIO NOTMAN DE MONTRÉAL EN AOÛT 1885, UNE PHOTO HISTORIQUE EST TIRÉE. C'EST DÉJÀ LA RENCONTRE D'UNE MYTHOLOGIE (DE L'OUEST) AVEC UNE TECHNOLOGIE (CELLE DE LA REPRODUCTION MÉCANIQUE), CARACTÉRISTIQUE DU WESTERN SELON LE MOT DE BAZIN.

Leurs pensées, on peut les supposer en s'aidant des informations historiques dont nous disposons.

William Cody devenu Buffalo Bill, légende de la conquête de l'Ouest grâce à une série de romans populaires (*dime novels*), voit enfin le Wild West Show, qu'il a inauguré trois ans plutôt, connaître le succès. Ici, au studio Notman, photographe des notables et des célébrités, il est pour ainsi dire chez lui. Il se félicite d'avoir pu obtenir, du chef lakota qu'il est allé lui-même solliciter à Pine Ridge et des autorités fédérales américaines, très réticentes à la chose, que Sitting Bull, le plus célèbre des Amérindiens, puisse participer à la tournée de 1885. Il est content de l'accueil des Montréalais qui ont applaudi Sitting Bull dans son tour de piste (alors que les huées ont fusé lors des premières représentations en sol américain). Il est bien informé de la récente bataille de Batoche (la publicité du spectacle annonce une reconstitution de combats « semblables à ceux de Fish Creek, de Cut Knive et de Batoche ») et de son issue; Riel vient d'être condamné à mort, on ne parle que de cela à Montréal, où même l'épidémie de variole qui y sévit ne trouve pas à tempérer l'ardeur des manifestants qui se réunissent en grand nombre pour protester contre le verdict. Enfin, Cody doit aussi se préparer à accueillir sous sa tente plusieurs dignitaires de Montréal et préparer un mot de bienvenue qui soit diplomatique pour ses invités.

D'autre part, Sitting Bull, dans sa farouche intériorité, ne manque pas d'événements historiques ou d'anecdotes personnelles qui se mêlent aux premiers, à se remémorer. Songe-t-il à la fameuse bataille de Little Big Horn, qu'il avait prophétisée, où tout un régiment de la 7e cavalerie a péri sous les coups des troupes amérindiennes qu'il avait levées? À son séjour au Canada où il s'était réfugié par la suite? À la prison de Fort Randall où il a été détenu après sa reddition en dépit des

ententes qui avaient été conclues ? À l'avenir de son peuple qui, vaincu par les armes, cherche à s'adapter à sa nouvelle situation de minoritaire ? Aux bisons qu'il a vus courir par milliers et qui sont maintenant une espèce en voie de disparition ?

Il y a enfin la Winchester, arme aussi mythique que les deux hommes qui la tiennent ici entre eux. Maintenant inoffensive, elle a ostensiblement pour fonction d'évoquer la paix qui fait suite à la guerre. Mais, ainsi mollement tenue, l'arme à feu prend un côté dérisoire; une lecture freudienne parlerait d'impuissance éjaculatoire et de castration, c'est-à-dire de la mort. Et la figure de ces deux hommes dans leurs habits d'apparat surannés, figés dans un décor qui pourrait bien être celui d'un salon funéraire, c'est bien de mort qu'elle nous parle; avec le souvenir d'une époque révolue qui s'offre en spectacle historico-circassien dans la splendeur crépusculaire de la tragédie, cérémonial incantatoire capable de ramener à la vie, l'espace d'une représentation, les morts des batailles d'avant-hier.

L'embaumement constitue un fait fondamental de la genèse des arts plastiques, écrivait Bazin; mais, selon lui, l'évolution aurait dégagé l'art de ses fonctions magiques. À voir. Ici la photographie se fait visiblement monument funéraire et, malgré la verticalité de la pose, c'est bien à un gisant que l'on songe. Cela dit, derrière le masque funéraire, c'est là sa « fonction magique », les morts ont la vie dure.

Buffalo Bill n'est-il pas ici un Custer de substitution qui se place en vis-vis aux côtés du général amérindien qui a présidé à la défaite de celui-là ? Le Wild West Show a d'ailleurs commencé par un numéro intitulé « un scalp pour Custer » dans lequel Buffalo Bill rejoue un duel au couteau où il vainc un chef nommé Yellow Hair. Nous sommes en plein rituel amérindien de permutation où la force du scalp comme maison de l'âme permet au vainqueur de s'incorporer les qualités du défunt. Notons aussi, puisque nous sommes au chapitre des pilosités et de leur fonction métempsycosique, que Buffalo Bill arbore la chevelure longue et hirsute, la moustache et la barbiche de feu le général Custer.

Et à ses flans, le chef lakota dont l'irréductible intériorité continue à narguer le conquérant (et le photographe) se présente lui-même comme égal et équivalent au général Custer, vénéré comme un héros de guerre par l'opinion étatsunienne. Sitting Bull qui, dans son superbe quant à soi, signifie aux générations futures qu'il n'a jamais abdiqué sa souveraineté et que la reddition ne peut être autre chose qu'une concession temporaire. Sa posture sur la photographie parvient à faire de celle-ci une riposte visuelle à l'iconique *Custer's Last Stand*. En effet, le *baroud d'honneur de Custer*, figuration stylisée des derniers moments du général à Little Big Horn, objet de nombreuses gravures d'époque, illustre une horde barbare et sanguinaire tournant comme des fauves autour d'un îlot de résistance de l'armée américaine. Mais ici, dans la photographie qui va aussi à son tour devenir une icône de la culture populaire américaine, le combattant amérindien se donne comme un fier combattant capable de résister avec bravoure aux assauts du conquérant.

Source : Musée McCord d'histoire canadienne

Sitting Bull et Buffalo Bill, Montréal, 1885

Sitting Bull a-t-il pu déjà entrevoir la société de l'image qui s'amorce alors ? On sait par exemple, qu'il a négocié que lui seul était autorisé à vendre des photos de sa personne sur le site du Wild West Show (cela lui aurait rapporté encore plus d'argent que ses cachets qui étaient pourtant importants). Cette clause à son contrat démontre qu'il était loin d'être un naïf ou une victime.

Au studio Notman de Montréal en août 1885, une photo historique est tirée. C'est déjà la rencontre d'une mythologie (de l'Ouest) avec une technologie (celle de la reproduction mécanique), caractéristique du western selon le mot de Bazin (encore lui), qui se produit, neuf ans avant que d'autres Indiens du Wild West Show soient captés par les appareils de vues animées de Thomas Edison à West Orange et 13 ans avant que Veyre tourne, avec le cinématographe Lumière, ***Danse indienne*** à Kahnawake.

Un nouveau combat s'est engagé, pour l'image et dans l'image. Sitting Bull peut maintenant se retirer. Il a remporté le premier engagement de cette nouvelle phase de la guerre. À d'autres maintenant de poursuivre le combat.

Références

L.G. Moses, *Wild West Shows and the Images of American Indians 1883-1933*, University of New Mexico Press, 1966.

André Bazin, *Ontologie de l'image photographique* dans *Qu'est-ce que le cinéma?* tome 1, Éditions du Cerf, 1958.

La Patrie, éditions du 6 au 14 août 1885. http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/634107