

ETC



Ottawa sans passeport

Without A Passport / Sans passeport, Galerie Karsh-Masson, Ottawa. 7 avril - 21 mai 2006

Édith-Anne Pageot

Numéro 76, décembre 2006, janvier–février 2007

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/34963ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Pageot, É.-A. (2006). Compte rendu de [Ottawa sans passeport / *Without A Passport / Sans passeport*, Galerie Karsh-Masson, Ottawa. 7 avril - 21 mai 2006]. *ETC*, (76), 48–51.



ACTUALITÉS/EXPOSITIONS

Ottawa

OTTAWA SANS PASSEPORT

Without A Passport/Sans passeport, Galerie Karsh-Masson,
Ottawa. 7 avril - 21 mai 2006

« (...) l'absence dévoile aussi l'être,
puisque ne pas être là, c'est encore être. »

Jean-Paul Sartre¹

idée de montrer à Ottawa, dans capitale nationale, une exposition sur le thème du passeport revêt un caractère politique indéniable, qui n'est pas sans intérêt. D'emblée, on s'attendait à y trouver un contenu agitateur spécifique à la réalité canadienne. Des cinq exposants réunis pour l'occasion, ce ne fut pas expressément le cas, cependant. La commissaire avait rassemblé des œuvres récentes et anciennes de la Montréalaise d'origine polonaise Kinga Araya, du Torontois Kenneth Emig, d'Aaron McKenzie Fraser, originaire des Maritimes, de la Canadienne Uta Riccius, de l'Américain d'origine latine Eugène Rodriguez, et de Norman Takeuchi, un artiste né à Vancouver et dont le travail s'inspire

d'un héritage japonais. Le travail multidisciplinaire d'Araya s'intéresse à l'exil; la sculpture sonore *Listening* (2006), de Kenneth Emig, fait office d'appareil de surveillance; la photographie de Fraser, documente le climat de méfiance régnant aux douanes canadiennes depuis septembre 2001; Riccius invente des récits à partir de cartes géographiques et d'empreintes digitales; Rodriguez satirise les prétentions expansionnistes d'anciens États impériaux; et Norman Takeuchi réalise des kimonos de papier à la mémoire des résidents de la Colombie-Britannique d'origine japonaise, déportés en 1942. On peut se demander ce qui motive l'intégration d'un artiste américain, Eugène Rodriguez, parmi ce lot de Canadiens aux origines diverses. On regrettera, par ailleurs, l'absence de représentants d'autres communautés ethniques pourtant actives sur la scène de l'art contemporain au Canada. Mais rassembler, c'est aussi exclure.

Sans passeport fut élaborée à partir de l'idée selon laquelle : « Se retrouver sans passeport c'est vivre sans que sa propre identité soit reconnue par l'État. [...] Les différentes situations évoquées dans l'exposition Sans passeport ont résulté de décisions prises par des inconnus au nom de l'État² ». À notre avis, cette prémisse campe trop étroitement la notion d'identité, voire d'« identité propre », qui renvoie au statut ontologique de la personne, sur le terrain de la nationalité entendue dans son sens juridique, en tant que citoyenneté. Il va sans dire que ni l'identité ni la nationalité ne se réduisent à un acte juridique. Sur le thème du passeport, la proposition interventionniste de Santiago Sierra, à la Biennale de Venise de 2003, avait bien montré cela. L'artiste d'origine espagnole avait utilisé un mur séparateur pour limiter l'accès du pavillon espagnol aux seuls détenteurs d'un passeport certifiant leur identité espagnole. Les visiteurs munis dudit passeport pouvaient être admis dans le pavillon, mais n'y trouvaient que les débris de l'exposition qui y avait eu lieu en 2001. Il s'agissait de déconstruire la notion de « pureté nationale », entendue ici comme un référent identitaire fantasmé à partir d'un passé en ruines.

On se rappellera également comment le Français Mathieu Laurette avait exploité un thème similaire à la Biennale de Venise, en 2001. Initialement, son projet était un site web (www.citizenship-project.com), qui fournissait des informations sur les procédures à suivre en vue de l'obtention de la citoyenneté. À Venise, en 2001, Laurette mandatait la direction de l'exposition afin d'écrire en son nom aux ambassadeurs de 112 des pays faisant partie des Nations Unies n'étant pas représentées à la Biennale. Demandant en échange l'obtention de la citoyenneté, Laurette proposait à chacun des pays sa propre candidature

comme représentante de la nation à cette prestigieuse exposition internationale d'art contemporain. À l'heure de la globalisation, ce travail conceptuel visait à questionner la structure même de la Biennale, gardienne d'un découpage culturel toujours fondé sur l'appartenance nationale.

Multiple, évolutive, dynamique et en devenir, l'identité ne peut plus aujourd'hui être emmurée dans la nationalité – et encore moins dans la citoyenneté. Comme le rappelle Jocelyn Maclure : « Il faut cesser de voir la nation comme, d'un côté, la seule ou nécessairement la plus importante source d'identification collective et, de l'autre, comme un lieu d'incarcération identitaire³. » Cela ne contrevient pas au fait que la nationalité continue de façonner l'identité collective. En témoignent les luttes menées en faveur d'une certaine autonomie politique et réclamant la reconnaissance de la diversité culturelle⁴. La violence urbaine qui a sévi dans les banlieues françaises à l'automne 2005 montre à quel point l'expérience transculturelle post-moderne, celle du citoyen mondialisé, ne correspond pas au vécu de tous ou même à celui de la majorité. C'est dire que le rapport des individus au territoire qu'ils habitent demeure un élément important de réflexion, jouant un rôle déterminant dans le sentiment d'appartenance à un groupe. La reconnaissance d'une appartenance à une communauté nationale continue, sans aucun doute, de jouer un rôle dans la formation de l'identité, mais elle n'occupe plus aujourd'hui le rôle organisateur qu'on avait cru devoir lui attribuer jadis.

Le travail des artistes participant à l'exposition d'Ottawa au printemps dernier touche la formation de l'identité dans ce rapport à la nationalité, mais aussi la frontière et la migration. Parmi les œuvres exposées à Ottawa, les œuvres de Araya, de Riccius et de





Takeuchi ont paru particulièrement aptes à dépasser la seule dénonciation de situations politiques et historiques jugées inacceptables. Leurs propositions artistiques sont traversées d'une quête identitaire fondée sur l'appartenance à une communauté ethnique. Mais encore, c'est grâce à leur capacité à exposer des nœuds de tension émotive, des sentiments d'aliénation et d'anxiété propres à l'exil et au métissage que leurs œuvres prennent un sens plus intéressant et plus percutant.

Les considérations qui suivent ont pour but de montrer qu'au-delà du commentaire politique évident, *Identity Card* (2006) et *Discipline* (1998), de Kinga Araya, *Border Closed* (2006) d'Uta Riccius et *Measured Act* (2006), de Norman Takeuchi, évoquent un registre d'émotions complexes et utilisent un vocabulaire formel qui fait glisser la problématique politique vers un registre plus personnel, voire plus proche du corps. Attachons-nous d'abord à expliquer les circonstances personnelles ou historiques qui ont guidé le travail de chacun.

Identity Card est une photocopie transférée sur papier photographique du passeport de l'artiste, émis en Pologne, à la fin des années 1980. Associée de loin aux groupes anticommunistes polonais, Araya avait dû avoir recours aux appuis du clergé catholique pour obtenir son passeport et pouvoir quitter son pays natal en 1988, soit un an avant la chute du mur de Berlin. L'ironie du sort voudra que le passeport soit volé à Rome, peu de temps après l'émigration d'Araya. Il ne reste aujourd'hui du document original qu'une fade copie où s'effacent graduellement les renseignements officiels rédigés en polonais, en français et en russe. Ce gommage de l'identité s'inscrit en lien avec les situations d'échec et d'incertitude explorées précédemment par l'artiste. Dans sa performance intitulée *Grounded III* (2001), Araya avait utilisé une prothèse en guise de troisième jambe, afin d'exprimer la perte et, à la fois, la pléthore de sens. L'ajout d'une troisième jambe, absurde priapisme, représente

à la fois un corps surqualifié et une sorte de manque, une incapacité viscérale à marcher, à avancer, à se déplacer. C'est aussi l'esprit qui anime la création de *Discipline*, trois paires de pantoufles de verre, petites, moyennes et grandes, modestement déposées sur le sol de la galerie. Le verre évoquant ici une condition de vulnérabilité, mais aussi une certaine mise à nu qui n'est pas sans rappeler les nombreuses scènes que recèle l'histoire de l'art, où le déchaussement des pieds sert à évoquer l'humilité. Que l'on pense aux pieds nus du Christ devant Marie-Madeleine, à Moïse au Mont Sinaï ou au serviteur déchaussé marchant à la suite de Narmer, sur la célèbre palette du pharaon.

Border Closed, d'Uta Riccius, est un ensemble d'empreintes digitales et de cartes anciennes : une mappemonde et des atlas de Berlin, de Jérusalem et de Nicosie. La carte géographique est un motif récurrent dans la démarche d'Uta Riccius. Sur le ton de la conspiration, l'artiste trame – en fait, elle les tricote littéralement – de nouveaux récits géopolitiques où des réalités personnelles, évoquées dans ce cas-ci par les empreintes digitales, se mêlent à des réalités historiques. En 2003, Riccius avait tissé les cartes du Mexique et des États-Unis, qu'elle avait préalablement déchirées en longues bandes de papier. L'œuvre se voulait un commentaire sur les effets du libre-échange, où le Canada était laissé tout effrangé. *Border Closed* table sur les traumatismes collectifs qu'ont subis les habitants de Berlin, de Jérusalem et de Nicosie au milieu du XX^e siècle. Comme on le sait, diverses tensions idéologiques et forces politiques ont mené à la division artificielle de ces trois villes. Rappelons quelques faits historiques. Au sortir de la Deuxième Guerre mondiale, soit le 8 mai 1945, l'Allemagne capitule sans conditions. À l'exception de la France, les alliés décident du futur du pays vaincu lors des conférences de Yalta, en février, et de Potsdam, en juillet et en août 1945. L'Allemagne est divisée en quatre zones : la zone soviétique, à l'Est, la zone

britannique, au Nord-Ouest, la zone américaine, au Sud-Est et dans la partie nord du Bade-Wurtemberg, et la zone française, incluant la Rhénanie-Palatinat ainsi que la partie sud du Bade-Wurtemberg. Quant à la ville de Berlin, elle est pareillement divisée en quatre secteurs. Les différents secteurs de Berlin sont administrés par un Commandement Militaire Interallié. Il va sans dire que Jérusalem renferme dans ses limites territoriales des communautés ethniques et religieuses belligérantes. Le retrait des forces armées britanniques et la déclaration d'indépendance de l'État d'Israël, au printemps 1948, entraînent une nouvelle division d'est en ouest de la ville sainte, deux secteurs placés respectivement sous le contrôle de la Jordanie et d'Israël. Plusieurs faubourgs et villages arabes de la partie occidentale de la ville sont alors détruits ou annexés par Israël, de nombreuses familles juives sont déportées. La capture des quartiers juifs mène à la destruction et à la profanation de quelque 60 synagogues, bibliothèques et centres d'études religieuses. Nicosie fut également soumise à ce type de dépeçage territorial au milieu du XX^e siècle. Après une période de guérilla, Chypre obtient son indépendance, en 1959. Les éléments extrémistes exigent encore l'union avec la Grèce, alors que les Turcs sont en faveur de la séparation de l'île méditerranéenne le long de frontières ethniques. À partir de 1964, le sort de Nicosie sera remis aux mains des Nations Unies, chargées du maintien de la paix à Chypre.

A Measured Act (2006), de Norman Takeuchi, est un ensemble de kimonos faits de papier, coupures de presse, qui évoquent les circonstances entourant la déportation des résidents de Colombie-Britannique d'origine japonaise. Pendant la Deuxième guerre mondiale, le 7 décembre 1941, la flotte aérienne japonaise attaque la base américaine de Pearl Harbour. Les États-Unis répondent à cet affront en envahissant Hong Kong, et les soldats canadiens qui la protégeaient sont faits prisonniers. La crainte grandit au Canada, à l'idée que l'armée nipponne pourrait débarquer sur la côte ouest. Peu de temps après cette attaque, le gouvernement de Colombie-Britannique saisit les bateaux de pêche appartenant aux Japonais. Les imprimeries de journaux en japonais sont fermées. Quelque 21 000 hommes, femmes et enfants de souche japonaise, parmi lesquels figure la famille Takeuchi, sont envoyés dans un camp temporaire au Pacific National Exhibition Grounds, à Vancouver, avant de se retrouver dans des camps de détention en Colombie-Britannique ou dans des fermes maraîchères en Alberta et au Manitoba. Entre 1943 et 1946, le gouvernement fédéral liquide toutes les propriétés des Canadiens d'origine japonaise. En 1945, les Canadiens d'origine japonaise sont obligés de choisir entre la déportation vers un Japon ravagé par la guerre ou la dispersion à l'est des Rocheuses. La plupart d'entre eux déménagent en Ontario, au Québec ou dans les Prairies. En 1946, le gouvernement essaie de déporter 10 000 Canadiens japonais au Japon, mais revient sur sa décision à la suite de la protestation massive de la population canadienne. Le 1^{er} avril 1949, les

Canadiens japonais retrouvent leur liberté et obtiennent le droit de vote.

Identity Card, *Discipline*, *Border Closed* et *A Measured Act* sont des œuvres qui travaillent l'identité à partir d'un rapport privilégié du corps à l'histoire. Empreintes digitales, traces d'un passage, papier tressé, kimonos de papier, souliers de verre sont autant de souvenirs, du tissage, d'empreintes, autant de mémoires du corps ou des doublures du corps évoquant chacune à leur façon une forme de dénuement, mais, à la fois, de vêtir. Corps mous, poreux et traversés, la peau et le vêtement sont aussi des frontières, à la fois perméables et enveloppantes.

On s'entend généralement pour dire que le vêtir relève de l'état de société, malgré la nature polysémique du code vestimentaire⁵. Comme l'affirme André Guindon, le vêtir « est une gestuelle fondamentale de l'humanité⁶ ». L'être social est vêtu, il porte un nom, il a un statut et il remplit une fonction. Le vêtement atteste donc l'existence sociale, il la manifeste et la codifie à l'aide de symboles, il corrige les formes, il marque l'appartenance à une condition. La nudité peut, quant à elle, servir à montrer la supériorité d'un sexe dominant – c'est le cas dans les sociétés anciennes de l'Inde, marquées par le culte de la déesse et chez certaines peuplades d'Afrique ou de Nouvelle-Guinée, entre autres⁷. Dans ces cas, la nudité signifie la santé vigoureuse et triomphante. Toutefois, le dénuement signifie aussi le mal-être, la non-identité, la douleur et la défaite, l'expérience de la déchirure interne de son être. À ce sujet, l'histoire recèle de nombreuses coutumes de déshabillages punitifs; pensons, par exemple, aux Françaises qui, ayant eu une liaison amoureuse avec un Allemand sous l'Occupation, avaient dû parader nues dans les rues pour expier leur complicité⁸. C'est dire combien le dénuement peut aussi être vécu comme expérience humiliante ou, pour employer l'expression d'André Guindon, « déculturante ». Dépasant la simple dénonciation politique, l'association entre le vêtement, la trace et la fragilité (du matériau) et l'évanescence à l'œuvre dans *Identity Card*, *Discipline*, *Border Closed* et *A Measured Act* incarne ce mal-être, l'impuissance ainsi que l'anxiété et l'errance résultant de l'exil.

ÉDITH-ANNE PAGEOT

NOTES

¹ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943, p. 15.

² Maureen Korp, *Without A Passport*, Ottawa, Galerie Karsh-Masson, 2006, n. p.

³ Jocelyn Maclure, *Récits identitaires. Le Québec à l'épreuve du pluralisme*, Montréal, Québec Amérique, 2000, p. 209.

⁴ Craig Calhoun, *Nationalism*, Buckingham, Open University Press, 1997.

⁵ Claude Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Éditions Plon, 1963.

⁶ André Guindon, *L'habillé et le nu*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, les Éditions du cerf, 1997, p. 136.

⁷ *Ibidem*, p. 158.

⁸ *Ibidem*, p. 183.