



Title	L' évolution de l' artisanat aïnou en art primitif moderne : transferts et appropriations culturelles (2ème partie, suite et fin)
Author(s)	Clercq, Lucien
Citation	メディア・コミュニケーション研究, 72, 25-46
Issue Date	2019-03-20
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/73285
Type	departmental bulletin paper
File Information	MC72-2_Clercq.pdf



L'évolution de l'artisanat aïnou en art primitif moderne : transferts et appropriations culturelles (2^{ème} partie, suite et fin)

Lucien CLERCQ

Mots clés : *Aïnous ; Appropriation culturelle ; Art primitif ; Fujito Takeki ; Hybridation culturelle ; Sunazawa Bikky*

4. Premières influences de l'artiste

Lorsque l'on observe le travail de Sunazawa Bikky, c'est avant tout la sensualité qui semble caractériser le mieux ses productions . Leur lustre, déjà perceptible à l'œil nu, fruit d'un travail de taille au ciseau typique de sa technique, invite immédiatement au toucher, à la caresse : le bois, matériau chaud et vivant, appelle le contact avec la rondeur de la paume de la main. C'est une matière vivante aussi sensuelle que la chair pour le sculpteur et cette approche déterminante semble être le fruit d'un double héritage : d'abord celui de sa sensibilité artistique innée, ensuite celui d'une longue maturation intellectuelle auprès de ses amis de Tôkyô, durant la période de son installation dans la capitale (1953-1964), où il monta pour être près de Yamada Mineko, la première de ses compagnes, avec qui il eut son fils aîné, le célèbre musicien Kanô Oki (加納 沖 1957-). Vierge de toute influence artistique non aïnoue, il n'avait même jamais eu de contacts avec l'art japonais ou occidental, son amie issue de la prestigieuse université des arts Musashino l'introduisit alors auprès d'un cercle de jeunes intellectuels de tous horizons. Le climat effervescent de l'époque parmi l'avant-garde artistique et littéraire japonaise semblait être un véritable bouillonnement, « une grotesque et absurde imagination des forces primales du sexe, de la folie, de la mort, une obsession des formes aberrantes de la nature humaine¹ ». Confrontée aux univers de ses nouveaux amis, l'introspection du jeune sculpteur en fut bouleversée. La rencontre avec Shibusawa Tatsuhiko (澁澤龍彦 1928-1987), romancier et traducteur du marquis de Sade et d'autres auteurs surréalistes français, sera tout autant décisive que celle de Hijitaka Tatsumi (土方巽 1928-1986), le fondateur du *Ankoku*

Butô (暗黒舞踏), la « danse des ténèbres », illustrant la nature animale et les tréfonds de la sexualité humaine. C'est ce dernier qui lui présentera Mishima Yukio (三島由紀夫 1925-1970) lors de l'une de ses performances. Il s'intéressera à partir de cette date aux écrits de l'immense écrivain ambigu, s'imprégnant de l'érotisme omniprésent dans les œuvres de ces trois personnalités majeures cherchant à faire éclater les conformismes idéologiques et les règles normatives bridant la création artistique. Ce sera grâce aux rencontres intenses avec ces esprits libres lors des nombreuses fêtes données par Shibusawa Tatsuhiko dans sa maison de Kamakura, qu'il en arrivera à la conclusion suivante : « Nous avons l'opinion en commun qu'un travail ne peut être appelé « art » s'il n'y a pas d'érotisme en lui² ». Avant ces profonds bouleversements, le jeune artiste avait déjà signé ses premières créations artistiques à l'âge de vingt et un ans, lorsqu'il eut l'idée surprenante dans le milieu de l'artisanat aïnou de réaliser des bijoux en bois pour le marché en développement croissant du village touristique d'Akan. Il produisit des colliers, des pendentifs et des boucles d'oreilles finement ouvragés de motifs aïnous, dont il avait appris la structure complexe et intriquée de sa mère Peramonkoro, lorsqu'il l'aidait à ses travaux de couture des *chikarakarape*, les longues robes traditionnelles en coton tissées à la main.

Même s'il semble avoir tâtonner lors de ses premiers essais, le travail de couture étant interdit aux hommes censés se consacrer exclusivement à la sculpture, la fascination qu'il éprouva pour la complexité des maillages fit fondre la réticence timide des débuts. Cette phase d'apprentissage de l'esthétique aïnoue sera déterminante dans son travail en tant qu'artiste contemporain, dont les formes réapparaîtront transcendées, surgissant de son subconscient lors d'intenses sessions d'atelier. Il inventa ainsi sa première marque de fabrique, le *Bikky mon yô* (ビッキ文様, « motifs de Bikky »), sans réaliser à quel point l'impact sur l'artisanat touristique aïnou aurait des conséquences sans précédent. Il ouvrit la porte de l'imaginaire aux artisans, leur offrant ainsi une possibilité d'exprimer leur créativité en renouvelant le genre. Plus tard, sa large gamme de motifs fut intégrée aux monumentales sculptures, notamment les mâts totémiques (*Tôtemu pôle*, トーテムポール) et certains animaux articulés. De nos jours, ils ont littéralement envahi les magasins de souvenirs, jusqu'au plus petit village de Hokkaidô, Otoineppu, où son atelier « *3moa* » accueille une partie de l'année les passionnés de son œuvre.



5. *Kita no onna*³ (北の女, La femme du Nord), gouache, crayon sur papier, 35,4 x 25,2 cm, 1980. Si les sculptures de Sunazawa Bikky sont les plus célèbres, ses peintures et crayonnés exaltant le corps de la femme sont aussi d'une remarquable intensité. Elle y est dessinée en une mise à nu sensuelle, où bruisse souvent un dérèglement cherchant à exprimer ce qu'il y a de plus abrupt et de plus tragique en elle : figée, mais en mouvement, immobile dans sa douleur d'être au monde, mais tentant malgré tout d'y échapper. L'homme quant à lui ne peut qu'assister fasciné à ce spectacle des corps féminins, infinis objets de son désir, qu'il ne cesse de vouloir posséder. Comme chez Francis Bacon, les mouvements roulent en spirales, les corps s'éreintent, la chair est parcourue de tensions la liquéfiant parfois. De ces esquisses à la gouache d'une grande beauté émanent pourtant un doute permanent et la métaphore d'une interrogation brutale incarnée par cette chair féminine et sublime se transformant : comment surmonter le paradoxe d'une existence humaine condamnée à disparaître ?

Malgré son installation à Tôkyô, il ne rompit pas pour autant les liens avec la communauté d'Akan, puisqu'il s'y rendait chaque été afin d'y vendre ses productions artisanales, assurant ainsi la pérennité financière du couple le reste de l'année. Il profita de son séjour dans la capitale pour se bâtir une solide connaissance de la peinture et de l'art en général. Totalement autodidacte et n'ayant jamais suivi la moindre formation artistique, il développa néanmoins son érudition dans les musées et les galeries d'art de la capitale. Sa sensibilité le porta à s'intéresser tout particulièrement aux deux pionniers de la sculpture abstraite : Ueki Shigeru (植木茂 1913-1984) privilégiant le bois, lui aussi originaire de Hokkaidô, et Ossip Zadkine (1890-1967), Français d'inspiration cubiste en quête d'une intense interaction physique avec la matière pour lui faire révéler sa part d'humanité. Sunazawa Bikky fut

directement influencé par leurs recherches en matière de formes anthropomorphiques et de silhouettes évoquant d'étranges créatures, notamment dans sa série *Dôbutsu* (動物, « Animaux ») réalisée de 1961 à 1964. De retour à Asahikawa, il se plongea dans la conceptualisation de ces sculptures évoquant le processus de métamorphose en une synthèse réussie de celles des deux artistes, mais également traversées par ce souffle animique et spirituel unique aux Aïnous. Cette recherche d'universalité est à rapprocher de son désir de retranscrire l'essence même des êtres vivants tous liés les uns aux autres, dans ce cycle infini de reproductions et de désintégrations imitant sans cesse le cycle des réincarnations.



6. Collier sculpté en bois par Sunazawa Bikky, typique de ses motifs inspirés de la tradition aïnoue. Ses bijoux restent très populaires et sont encore copiés par la majorité des producteurs d'artisanat touristique hokkaïdois. Œuvre datant de 1968⁴.

C'est cette série qui lui permit d'entrer dans le cercle très sélectif de l'Association nationale d'art moderne du Japon en 1962⁵. On retrouve encore dans ces créations les motifs traditionnels dont il s'inspira durant ses années de couture auprès de sa mère, en particulier le *Kamuy chik*, « l'œil de *kamuy* », une forme récurrente suggérant le regard intense d'un esprit, permettant de repousser les intentions néfastes et maléfiques cousues sur les vêtements. Il introduisit cet œil dans son art, rendant presque vivantes les formes apparues lors de leur façonnement, suggérant la possibilité d'un dialogue entre l'œuvre d'art et son public.

Après un premier divorce, puis son installation provisoire à Asahikawa avec sa deuxième femme et ses trois enfants, il décida d'établir un nouveau pied-à-terre à Sapporo, alors le lieu d'un activisme social marqué par une conscience identitaire collective en plein développement. Il se rapprocha des mouvements luttant pour les droits des Aïnous, comme ses propres parents l'avaient fait avant lui durant toute leur vie. Son aura, rayonnant à travers

Hokkaidô et une partie importante du monde de l'art japonais, lui permit d'obtenir un écho que beaucoup de ses camarades n'avaient pas. Il se sentit rapidement investi du devoir de défendre les siens en les représentants, devenant un militant de premier ordre. Pourtant, si ses créations ne cessaient de gagner en renommée — elles étaient en bonne place dans les meilleures galeries de la capitale et de Sapporo —, il ne pouvait vivre uniquement de leur vente. Son engagement politique semble avoir modéré l'ardeur de certains de ses clients potentiels. Il se tourna donc vers la production d'artisanat aïnou portant sa marque de fabrique, vendant l'essentiel de son prolifique travail à l'importante société *Kitanihon Mingei sha*, (北日本民芸社, la Société d'artisanat du nord du Japon). Une étude couvrant cette période de sa vie montre qu'il souffrait également de sérieux troubles de l'équilibre et de la vision suite à un grave accident à la tête l'empêchant de se consacrer pour un temps à de nouveaux projets de sculptures imposantes⁶.

Il renoua avec son travail concernant la série *Dôbutsu* au début de l'année 1964, présentant de nouvelles formes mystérieuses ressemblant à des tentacules : *Tentacle (a maze)*, dont la réalisation exemplaire les rendaient pour ainsi dire presque vivantes. Les rares sculptures encore existantes ou dont il reste quelques photographies furent présentées lors d'une exposition au musée de la ville de Tôkyô en 1976. L'aspect complexe intentionnellement donné aux compositions, faites à partir d'un seul immense morceau de bois mais entièrement articulé, invite le public à toucher l'œuvre d'art et à la manipuler afin de lui donner d'autres formes. On peut ainsi y voir des structures chromosomiques, des cellules proches des amibes, des formes humaines s'enlaçant ou se repoussant, des animaux luttant ou même des expressions d'énergie pure animées du souffle de vie primordial. Il souhaitait en effet que les sculptures soient caressées le plus possible par les visiteurs, afin de les apprécier plus encore par le toucher que par la vue. Il cherchait une communion directe avec l'auditoire, n'hésitant pas à les recouvrir de grands drapés noirs pour que les gens en devinent les riches formes par palpation. Il aurait d'ailleurs voulu que les pièces soient plongées dans la pénombre afin que le public s'y dirige uniquement par son sens tactile, comme en un labyrinthe dont il faudrait trouver la sortie. Il cherchait à stimuler les sens avec lesquels l'humain était en rupture suite à son incorporation dans la société moderne, une sorte de sixième sens que seuls les animaux pouvaient encore ressentir et que l'homme avait perdu : « Plus on se concentre sur l'aspect tactile comme un thème, plus le concept se forme. Il devient finalement visuel. Même si le conflit est continu, le point de vue à partir du sens tactile est toujours présent⁷ ». Cet aspect est si important dans le travail de Sunazawa Bikky que Kayano Shigeru confiera lors d'un entretien sa surprise, en voyant l'artiste apprécier son travail les yeux fermés, seulement en

l'effleurant avec délicatesse pour en saisir toute la dimension⁸. Cette gestuelle, afin d'entrer en contact avec le bois lui-même, relève quasiment du rituel, mais un rituel violent, presque sacrificiel, puisque la taille se fait à la hache ou à la tronçonneuse. L'acte de création est donc brutal et comporte une dimension profane et iconoclaste. Sa volonté de voir ses sculptures touchées par le public, acte totalement interdit par les directions des galeries même les plus modernes, lui valut d'ailleurs de nombreuses complications. Le processus de création est fondamental chez lui, pour ne pas dire plus important encore que l'œuvre elle-même. Le peu d'intérêt que portait Bikky à ses créations une fois terminées est notoire : la presque totalité de sa série *Dôbutsu* lui fut dérobée, laissée sans surveillance dans un camion, alors qu'il était parti boire avec ses amis après une importante exposition⁹. Mais ses créations donnent aussi à voir son héritage et sa sensibilité aborigènes. La phrase de l'artiste Sarkis : « Venu d'ailleurs, je porte ma culture sur mon dos¹⁰ » semble être en parfaite adéquation avec la vie du sculpteur aïnou. L'intense perception animique et l'attention extrême accordée à la matière font de lui un médium, un vecteur presque chamanique de la conscience ethnique de toute une société :

Façon de désigner une mémoire, de dire que toute pensée porte son arrière-pensée dans le passé, toute forme son arrière-fond dans l'histoire. Mais façon, aussi, d'affirmer qu'on marche dans l'autre sens, et que c'est sur son dos, non devant soi (ce qui serait marcher dans l'élément de nostalgie), que l'on doit mettre sa mémoire en jeu¹¹.



7. *Tentacle*¹², 1977, bois (Noyer et *Cercidiphyllum japonicum* ou Arbre au caramel, appelé ainsi en raison du léger parfum de caramel diffusé lors de la chute de ses feuilles [*Katsura* en japonais]), 146 x 22 x 8 cm. Au sommet de la sculpture apparaissent les motifs labiaux qui orneront une partie de sa prochaine série de masques. Les formes arrondies sont elles mêmes

directement influencées par la série animalière précédente, *Dôbutsu*. Toute l'œuvre de Sunazawa Bikky s'inscrit donc dans une continuité évolutive, où les œuvres ne cessent de s'inspirer des précédentes, en les complétant comme en un processus de croissance végétale dont le terreau fertile a été enrichi de la décomposition des feuilles mortes tombées précédemment.

Sunazawa Bikky, en plus d'être un exilé en son propre pays, fut celui qui recueillit en la réanimant les vestiges de toute une mémoire socioculturelle. Afin de la garder en vie, il la transforma dans les lieux d'exil de ses ateliers, pour lui donner une mobilité lui permettant de se réfugier et de se mouvoir dans un nouveau champ d'action, c'est à dire au cœur même de l'art, la rendant ainsi immortelle. C'est en partant de cette perte, et notamment celle du langage, que l'artiste élaborait le projet de sauver ce qui pouvait encore l'être :

C'est en fonction de cette distance que se forme une représentation de tout ce qui vient à manquer : la tradition se mue en régions imaginaires de la mémoire ; les postulats implicites du vécu apparaissent avec une lucidité étrange qui rejoint souvent, par bien des traits, la perspicacité étrangère de l'ethnologue. Les lieux perdus se transforment en espaces de fiction offerts au deuil et au recueillement du passé¹³.

Tout comme pour Fujito Takeki, c'est durant le processus d'adaptation à cette nouvelle donne sociale que les références anciennes parcellaires reçues en héritage de ses parents se transformèrent en éclats de lumière et d'espoir :

Parmi les débris qui restent attachés aux voyageurs, certains se mettent à jouer un rôle intense et muet. Ce sont des fragments de rites, de protocole de politesse, de pratiques vestimentaires ou culinaires, de conduites de don ou d'honneur. Ce sont des odeurs, des citations de couleurs, des éclats de sons, des tonalités¹⁴.

Il s'avère que ces œuvres d'art, ces pièces d'artisanat, « ces reliques d'un corps social perdu¹⁵ » arrachées à l'ensemble dont elles sont issues, se sont dotées d'une vie propre, en se greffant sur une autre société, sur un autre corps, évoluant comme des cellules n'ayant besoin que d'un biotope pour continuer leur croissance. Elles en acquièrent une force d'autant plus grande, indépendante et isolée, à l'instar de « ces petits bouts de vérité », que Sigmund Freud repérait précisément dans les « déplacements » d'une tradition, sans plus rien pour les unir,

la mémoire collective s'étant elle-même désintégrée¹⁶. Cette multitude d'objets artisanaux et artistiques vient en quelque sorte profaner, après l'explosion de la société traditionnelle, celle qui l'a colonisée sous couvert d'une modernité presque sacrée, voulant effacer ce paganisme et d'anciennes traditions perçues comme archaïques. Ici la profanation s'entend dans le sens précis que lui a donné le philosophe italien Giorgio Agamben : « alors que consacrer (*sacrare*) désignait la sortie des choses de la sphère du droit humain, profaner signifiait au contraire leur restitution au libre usage des hommes¹⁷ ». Les sacro-saints rites de la modernité se voient ici contrés par ceux de la sphère profane autochtone, en une étonnante contre-attaque de l'artiste possédé par des forces et une inspiration le dépassant. La contagion désacralise ce que la société dominante considère pour évident et normatif, rappelant qu'au lieu de lier ensemble (*religare*), la modernité, ici perçue comme une ultime religion, « ne fait que séparer (*relegere*) quelque chose qui, dès lors, deviendra pur, sacré, intouchable¹⁸ ». Les voix mythiques de l'altérité aborigène entonnent le chant d'une possibilité d'être au monde faisant de cette séparation un tout autre usage, à savoir celui d'un ordre du monde différent, où le divin est ressuscité et désacralisé au quotidien en une proximité immédiate, palpable jusque dans les matériaux les plus bruts. C'est en sculptant, en taillant, en créant, que Bikky Sunazawa joue avec cette séparation une fois mise à nue, expert en art de la profanation, dans « ce jeu en tant qu'usage [ou] réutilisation parfaitement incongru[s] du sacré¹⁹ ».

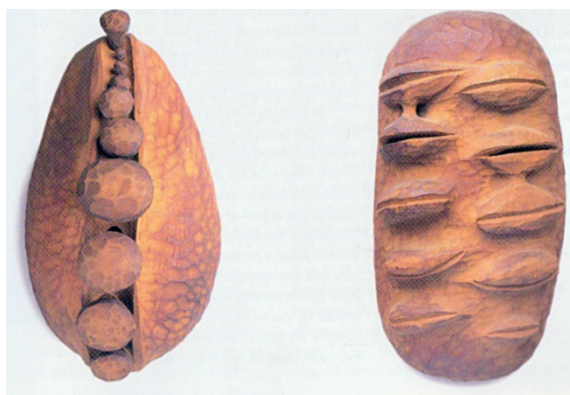
5. L'art de Bikky, entre sensualité et engagement politique

Il eut l'idée d'entreprendre une nouvelle série de sculptures en 1975, basée cette fois sur son interprétation des masques, supports culturels et artistiques privilégiés dans de nombreuses cultures asiatiques. Intitulés *Ki men* (木面, Masques en bois), il en créa plus de 150 variations, basées sur les très nombreux homonymes du son *ki* en idéogrammes chinois²⁰. Dans la continuation directe de ses recherches sur les formes et le toucher, commencées avec les deux séries précédentes *Dôbutsu* et *Tentacle*, il sculpta tout autant de symboles picturaux par ressemblance que d'interprétations oniriques beaucoup plus abstraites. Certaines d'entre elles mettent en avant la sensualité du bois et sa relation intime et passionnelle avec ce matériau. On y retrouve des formes labiales sans équivoque. Il associait d'ailleurs cette relation privilégiée à celles qu'il entretenait avec les femmes, qu'il aimait passionnément. Il écrivit d'ailleurs à l'un de ses proches amis :

Plus la qualité du bois devient fine, plus il se rapproche de la femme. Je sais que c'est une chose épouvantable à dire, mais j'aime la façon dont le bois change lorsque j'établis une relation intime (sensuelle) avec lui, quel qu'en soit le degré d'intensité. Mon nouveau studio sera l'endroit pour faire l'amour avec le bois²¹.

Ces formes originales et sans ambiguïté suggèrent à la fois la vie parcourant le bois, mais aussi la proximité physique de l'artiste avec celui-ci. Ce désir de ne jamais cesser sa relation fusionnelle avec ce support d'une grande sensualité relève d'un jeu ou d'un dialogue infini dont chaque réponse amène un nouveau questionnement. Le haut degré de réalisation artistique et la patine du bois finement travaillée au couteau *makiri* sont saisissants au premier regard. Mais c'est aussi le souci du détail apporté à l'envers du masque, comme si le plus important de la sculpture ne se donnait pas immédiatement à voir, qui nous révèle sa dimension profonde. Il faut le contourner pour trouver son secret, sa densité existentielle. Même si ceux-ci n'étaient pas faits pour être portés, c'est toujours la face intérieure du masque qui vient se poser en contact direct avec le visage de celui le revêtant, fusionnant avec lui et le dotant d'une autre identité. Ils semblent également avoir été inspirés par les poèmes et les essais souvent abstraits, voire surréalistes²², de l'artiste, s'amusant avec les mots tout autant qu'avec les formes. La référence et l'usage du fragment semble récurrente dans leur processus de fabrication, parfois Sunazawa Bikky s'inspirait d'une infime partie du caractère chinois, d'autres fois il utilisait sa propre interprétation et la développait en une image spécifique, se laissant porter par son inspiration. Il consacra quatre ans à ce projet (de 1975 à 1979) dont on peut encore apprécier l'intensité sur les modèles exposés dans son atelier d'Otoineppu.

L'intégralité des sculptures fut taillée dans un bois typique des forêts hokkaidoises, un noyer (*Gastrolina thoracica*), dont l'artiste appréciait la souplesse d'utilisation et le grain unique que la patine du temps lui confère. Cette période fut importante pour lui en ce qu'elle le rapprocha de l'art des autres peuples autochtones, pour lesquels son intérêt ne cessa plus de grandir. Elle correspond à une phase d'acceptation plus sereine de son identité aïnoue et de la conscience de faire partie d'une communauté beaucoup plus large à travers le monde, partageant une proximité privilégiée avec leurs écosystèmes respectifs. C'est notamment en 1976 qu'il entreprit pour une *onsen* prestigieuse de Komaku so, une œuvre gigantesque taillée dans un tronc de Kalopanax (*Kalopanax septemlobus* de la famille du lierre araliacée pouvant atteindre plus de 25 mètres au Japon) dotée pour la première fois d'un nom aïnou : *Kamuy mintaru* (カムイミントル, le jardin des Dieux).



8. *Ki men* (木面, Masque en bois) réalisés en 1975. Cette nouvelle série de sculptures particulièrement originale vint une fois encore bouleverser l'approche artistique des créateurs aïnou et japonais. En effet, Sunazawa Bikky, alors qu'il traversait une dépression ravageuse, décida pourtant de rendre hommage à ces masques omniprésents dans les cultures aborigènes des peuples du Pacifique Nord, totalement absents de la culture aïnoue originelle. Il avait sans aucun doute ressenti un lien de parenté fort avec les Amérindiens Haida de la côte ouest canadienne. Les formes suggèrent une anatomie intime féminine immédiatement reconnaissable²³, mais peuvent également évoquer des entrées ou des yeux s'ouvrant sur un autre monde caché, celui des *kamuy*, ou des esprits-animaux : « dans une ontologie marquée par la séparabilité de l'âme et du vêtement corporel, on n'est jamais sûr de l'identité réelle de la personne qui se cache à l'intérieur de l'enveloppe que l'on perçoit. Un humain peut s'incorporer dans un animal ou une plante, un animal adopter la forme d'un autre animal, une plante ou un animal ôter son habit pour mettre à nu son intériorité objectivée dans un corps d'humain²⁴ ». Art et identité se mêlent chez Bikky en une complémentarité indissociable.

Cette sculpture, achevée en 1977, est en phase avec l'étroite connexion de son créateur à la nature d'île, et tout particulièrement à la chaîne volcanique de Daisetsu (*Daisetsuzan*, 大雪山) dont le point culminant atteignant 2 290 m, l'Asahidake (旭岳), est appelé du même nom par les Aïnou. Son ascension, une véritable expérience mystique, donne l'impression d'entreprendre un lent pèlerinage vers des terres animiques ancestrales et de s'approcher du domaine secret des dieux, lorsque l'on parvient enfin à son sommet²⁵. Ce rapprochement et ce début de réconciliation avec son héritage culturel seront suivis un an plus tard, en 1978, par une crise personnelle d'une grande ampleur, entraînant la dissolution de son deuxième mariage et une alcoolisation sévère dans les bars de Susukino (ススキノ), le célèbre quartier des plaisirs de Sapporo, qu'il fréquentait alors quotidiennement. Ce sera au

mois de septembre, lors d'une exposition dans une galerie, que le directeur d'un lycée d'Otoineppu (Kanô Takashi), un village minuscule entouré de somptueuses forêts situé tout au nord de Hokkaidô, l'invita à venir s'y installer. On lui proposa d'occuper une école élémentaire abandonnée et d'y faire son atelier²⁶. Il n'hésita pas à saisir cette opportunité de fuir son propre effondrement, alors qu'une crise artistique venait se mêler au déchirement identitaire contre lequel il ne cessait de lutter. Bouleversé par la beauté des arbres millénaires lorsqu'il visita le village, il s'y installa avec sa nouvelle compagne²⁷ pour y créer bientôt ses œuvres les plus importantes. Doté d'un hiver extrêmement rude, Otoineppu est littéralement coupé du monde pendant presque six mois de l'année. Situé à proximité de la mer d'Okhotsk, la rivière Teshio (天塩川, *Teshio gawa*), longue de 256 km, passe elle aussi à proximité. Les températures quant à elles descendent jusqu'à - 30° C. Sunazawa Bikky y trouva les conditions d'un renouveau sans précédent pour son travail, en particulier grâce à un type d'arbre auquel il pouvait accéder à volonté et pour lequel il éprouva un attrait immédiat. Le conifère *Picea glehnii*, ou *Aka ezo matsu* (アカエゾマツ), vieux de trois cents ans lorsqu'il atteint sa pleine taille de 40 m, allait bientôt lui permettre de donner à son art une dimension exceptionnelle. Il fut d'ailleurs renommé « l'arbre de Bikky²⁸ ».

Plongé dans une hyperactivité créatrice, il reçut en 1979 une commande du musée aïnou du *kotan* de Chikabumi, son village natal, fondé par Kawamura Kaneto. Le musée venait d'être entièrement rénové, et le nouveau directeur, Kawamura Kenichi, fils du célèbre *ekashi*, à la recherche d'un nouveau symbole représentant les croyances et les coutumes aïnoues, s'en remit à l'artiste. Bikky eut l'idée de sculpter un imposant mât totémique haut de plus de 10 m, en se faisant assister d'autres artisans aïnous de la région pour impliquer aussi la communauté. Ce fut une grande réussite s'inspirant des fameux travaux des Amérindiens du Canada, dans une forme artistique reprenant tous les grands traits de la culture des Aborigènes de Hokkaidô : au sommet y trône une chouette incarnant le *kamuy* protecteur du *kotan*, puis un *itokpa*, blason familial des familles aïnoues représentant ici celui des Kawamura, un orque épaulard. On retrouve ensuite un *ikupasuy* posé sur un *tuki* cérémoniel, le bol à saké et sa soucoupe, suivi du long canoë traditionnel *chip* dont les passagers assis face à face illustrent la complémentarité du dieu ours des montagnes, *kimun kamuy*, et de celui des profondeurs océanes, la baleine tueuse *repu kamuy*.

Dans un dialogue permanent entre sa recherche d'un art universel et son identité aborigène spécifique, ce travail le rapprocha un peu plus encore d'autres minorités ethniques qu'il partit bientôt rencontrer. Les projets se succédèrent, en particulier une nouvelle série de sculptures abstraites très impressionnante intitulée *TOH*, reposant sur de massives colonnes

verticales. Ce nouvel environnement sylvestre et l'intensité de la profonde forêt l'entourant en permanence furent décisifs dans l'évolution de son travail. D'autres œuvres ne tardèrent pas à suivre, comme *Kita no dobutsutachi* (北の動物達, Les animaux du nord), où l'artiste parvint à capter dans ces dix formes très abstraites l'essence même des bêtes peuplant la mythologie et le panthéon aïnou. Un autre mât totémique, commandé pour les 70 ans du village, offrit un bel exemple du talent du sculpteur, profitant d'un superbe frêne de plus de 400 ans pour donner au village une tour digne de sa renommée. Sept cents villageois accueillirent, transportèrent et aidèrent à ériger ce symbole en une célébration digne de son équivalent chez les tribus amérindiennes de la côte nord-ouest de l'Amérique du nord. L'année 1981 fut aussi l'occasion pour Sunazawa Bikky de participer à la rénovation de son village d'adoption, en réalisant des travaux bénévoles en tant que consultant et maître-artisan. Une autre thématique aïnoue apparut également dans ses travaux en 1982, avec la série de fleurs en bois *Juka* (樹華) issues de branches sélectionnées pendant six mois le long de la rivière Teshio.



9. *Kami no shita*²⁹ (神の舌, La langue de dieu), bois (chêne japonais), 203 x 120 x 60 cm, 1980, *Geijutsu no mori* (芸術の森, La forêt des arts), Sapporo. C'est la première œuvre issue de son deuxième studio d'Otoineppu dans lequel il avait installé un treuil, une scie mécanique et un générateur, afin de pouvoir travailler des volumes de bois beaucoup plus importants qu'à l'accoutumée, en raison des opportunités qu'offraient son nouveau lieu de vie. Les marques la recouvrant entièrement, faites au *makiri* utilisé comme un ciseau à bois, donnent une patine unique, reproduite presque systématiquement sur toutes ses autres créations. Elles confèrent un aspect organique à cette langue, rappelant la forme de celles que l'on retrouve sur les *ikupasuy*, instruments privilégiés du dialogue avec les *kamuy*. Dans de nombreuses régions,

les artisans forment une pointe triangulaire à l'extrémité du bâtonnet de prière, le *parunpe*, incarnant la langue censée délivrer le message, la prière, au dieu auquel il s'adresse. L'*ikupasuy* est considéré comme un objet vivant doté d'une âme.

Chacune d'entre elles fut pelée méticuleusement, avant de venir remplir presque entièrement son studio³⁰. En nombre considérable, il proposa au public de venir les poser sur une base en forme de tripode afin que l'assemblage, rappelant celui d'un nid d'oiseau dont les fines tiges sont entremêlées, forme de véritables bouquets de bois. Cette série remporta un franc succès grâce à la participation active d'un public enthousiasmé par une idée aussi originale, à la fois proche de la culture florale japonaise de l'*ikebana* et de la culture autochtone accordant une grande importance au bois. La structure finale de ces œuvres fait immédiatement penser aux *inao*, pelés et taillés en des tresses de pétales, dont la beauté et la simplicité sont au cœur même d'une vie aïnoue matérielle et spirituelle raffinée. La sensibilité du créateur pour le bois et la relation passionnelle qu'il entretenait avec ce matériau fondamental pour de nombreux Aïnous, rappellent que nombre d'entre eux le taillent encore quotidiennement pour les rituels. Après avoir reçu une prière, les *inao* se transforment en oiseaux messagers des requêtes humaines en les portant aux *kamuy*. Comme le fit remarquer Chisato Dubreuil, il est intéressant de noter la place prépondérante que les volatiles eurent dès lors dans les autres travaux de l'artiste³¹.

Toujours en quête de ses racines et d'une voie médiane lui permettant d'exprimer son identité aïnoue, un voyage pour apprécier *de visu* ces mâts totémiques l'ayant tellement inspiré ne tarderait plus³². C'est en rencontrant la culture ancestrale des Amérindiens de la côte nord-ouest du Canada, sculptant comme lui le même matériau, que l'acceptation de son être profond permit de résoudre enfin un conflit intérieur éprouvant, dont la libération lui permit d'atteindre le summum de son art. Cette expérience, riche des découvertes qu'il y fit sur lui-même et sur des cultures autochtones affrontant partout dans le monde les mêmes problématiques sociopolitiques, le transforma bientôt, ainsi que d'autres Aïnous bénéficiant par extension de ces précieuses informations. Une rencontre inopinée avec le professeur canadien Douglas Sanders (1938-), spécialiste des droits des minorités autochtones à l'université de Colombie britannique, fut déterminante dans le processus de transformation identitaire et artistique de Sunazawa Bikky. Il fut l'un des premiers à s'intéresser aux débuts du radicalisme aïnou, faisant le déplacement jusqu'à Hokkaidô afin de les y rencontrer. Passionné par l'art primitif, la découverte des œuvres de l'artiste lui permit de comprendre aussitôt son importance dans l'art moderne du peuple aïnou : il reconnut en effet, lorsqu'il visita son atelier,

les motifs inventés par celui-ci déjà observés dans toutes les pièces d'artisanat rencontrées durant son périple à travers l'île.

Les répercussions de cet intérêt mutuel seront elles aussi fondamentales dans le développement des stratégies politiques mises en place par les Aïnous les années suivantes. Les activistes comprirent rapidement la nécessité de tisser sous l'égide de l'ONU un maillage international avec les autres peuples autochtones³³, luttant pour l'obtention des mêmes droits qu'ils désiraient également. Pionnier des relations internationales entre minorités ethniques, Bikky, lors de son voyage au Canada en 1983, fit la connaissance par l'intermédiaire de l'éminent spécialiste, du célèbre artiste haida Bill Reid³⁴ (1920-1998), figure incontournable de l'art des Amérindiens de la côte nord-ouest d'Amérique du Nord. Douglas Sanders l'invita au Canada dans l'intention de le lui présenter, espérant que cette rencontre inspire le créateur et le libère de son isolement. Comme d'autres artistes aïnous ayant reçu une influence notable de ces grandes sculptures totémiques, l'occasion de les découvrir dans leur élément naturel des îles de la Reine Charlotte fut une opportunité exceptionnelle³⁵.

Arrivé à Vancouver en automne, la découverte de la nature sauvage canadienne en plein embrasement lui rappela sa terre d'origine, suscitant un sentiment d'intimité profonde avec ce nouvel environnement. Bill Reid l'invita à séjourner chez lui durant toute la durée de son séjour et à partager son studio sur l'île Granville, centre touristique principal de Vancouver peuplé d'artistes. L'accueil fraternel et la conscience identitaire de son hôte, le recevant comme un cousin éloigné lors de leur première rencontre, semble l'avoir beaucoup ému. La communauté très active d'artistes installés dans la région, l'enthousiasme qu'on lui réserva et l'estime générale pour l'art aborigène ici respecté de tous, l'interpellèrent sur les raisons d'une telle discrimination à l'encontre des siens dans son propre pays. Douglas Sanders l'emmena au musée d'anthropologie de l'université de Colombie britannique afin de lui présenter son impressionnante collection de mâts totémiques, tout en l'introduisant à la symbolique anthropomorphe et aux différents styles tribaux. Ils partirent ensuite au vieux village des tribus Tsimshian et Gitksan en amont du fleuve Skeena, pour les apprécier cette fois dans leurs environnements naturels. Ils s'arrêtèrent d'abord à celui de Ksan, reconstruit en 1970 pour y accueillir une communauté d'artistes locaux et une école d'artisanat (la Kitanmax School of Northwest Coast Indian Art) assurant la transmission des techniques et des styles traditionnels³⁶. Il y découvrit un savoir-faire passionnant, un outillage riche et une façon de sculpter différente de celle des Aïnous : alors que les Amérindiens de la région taillent le bois en appuyant la lame sur le petit doigt et en amenant le bras vers le corps, les Aïnous appuient leur lame sur le pouce et dirigent la taille vers l'extérieur. Étonné par cette similitude entre

les mouvements du sculpteur japonais et amérindien, stimulé par ces découvertes et l'intérêt que les Canadiens portaient à l'art des Aborigènes, il fut encore plus surpris lorsqu'il vit les prix de leurs travaux considérés comme des œuvres d'art, ainsi que l'importante littérature sur le sujet. Mais le plus grand choc culturel de ses premiers jours en terre haïda fut la contemplation de ces immenses mâts totémiques, dont les plus anciens remontaient au début du XIX^e siècle, effondrés au sol et luttant contre les éléments, tout en se décomposant au fil des saisons en un long processus de retour à la terre, avant de renaître à nouveau. Il fit un parallèle immédiat avec la destinée des Amérindiens et leur longue histoire de lutte pour la survie. Celles des Aïnous n'étaient en rien différentes, ils étaient toujours présents malgré les changements dramatiques liés à la colonisation de leurs terres ancestrales :

La plupart des mâts totémiques du XIX^e siècle et même ceux du début du XX^e ne sont plus debout. Ils sont tombés à terre et ont commencé à pourrir. Pourtant, ils sont toujours extrêmement magiques. Il est évident que les artistes aborigènes ont observé la lutte de la nature. Quand j'ai vu ces mâts totémiques, j'ai dû jeter toutes mes vieilles conceptions de ce [que je croyais] qu'ils étaient. Je n'avais pas réalisé à quel point ils étaient importants. Les regarder fut [une expérience] tellement bouleversante que j'en eu la nausée. Je n'avais pas saisi le sens, la profondeur artistique, ou la gigantesque monumentalité de ceux-ci³⁷.

Il fut impressionné par le symbolisme intense des créatures mythologiques agonisant durant leur retour à la nature terrestre, expulsant dans leurs derniers souffles mystiques une force issue du fond des âges. Malgré leur état avancé de décomposition, la beauté des sculptures était toujours intacte. Certains autres encore dressés, fascinèrent Sunazawa Bikky, les récits mythologiques y étant décrits résonnant presque physiquement en lui, notamment celui de la longue migration des loups, désormais disparus de Hokkaidô³⁸. Un large trou à la base du pilier servant au passage des esprits lors des cérémonies, présentait d'ailleurs une similitude frappante avec l'ouverture *Kamuy puyar* des maisons aïnoues pour la même fonction. Les entrelacements complexes des différents animaux, symbolisant l'ancienneté et l'intense connexion des êtres humains avec eux, rappelaient un âge primordial et des origines familiales mythiques. Cette interconnexion d'humains et d'animaux interchangeable exprimait différemment les mêmes thématiques poursuivies par l'artiste dans ses séries *Dôbutsu* et *Tentacle (a maze)*, où il essayait de montrer la connexion fondamentale reliant tous les êtres vivants. Il tentait depuis longtemps de donner à voir en une superbe démonstration animiste

que toutes les choses vivantes sont reliées entre elles malgré la diversité de leurs formes, de leurs tailles et de leurs apparences. La découverte émerveillée de l'omniprésence des grenouilles dans l'art haïda, traduction de son propre surnom, pouvant apparaître à chaque instant des parties les plus infimes des animaux ou des êtres humains, d'une bouche, d'un œil, d'un ongle, l'impressionna au plus haut point, tout autant que la technique permettant de faire surgir ces apparitions malicieuses. Il se sentit confus d'avoir appelé « mâts totémiques » certains de ses travaux à base de colonnes, ayant saisi ce qu'ils étaient en réalité dans la culture de ses amis. Il n'utilisa plus jamais ce terme pour désigner ses propres créations.

La participation à un potlatch au village de Skidegate, berceau de la nation haïda, donné lors de la passation de pouvoir héréditaire au nouveau chef du clan loup *Tanu*³⁹, regroupant plus de deux cents personnes, fut un autre moment intense de son stage d'étude. Accueilli comme un lointain cousin du Japon membre de la parentèle, cette expérience fut le paroxysme de son voyage en découvrant l'intense vie sociale haïda, les efforts pour la maintenir, et cette proximité culturelle dépassant les barrières géographiques et linguistiques. La nécessité d'apprendre l'anglais pour solidifier ces nouveaux liens lui parut dès lors indispensable. Peu de temps après son retour au pays, cet impératif ne tarda pas à être également intériorisé par les activistes à l'écoute de son récit. Cette génération de jeunes Aïnous anglophones serait bientôt celle qui se rendrait au siège des Nations Unies pour défendre sa cause⁴⁰. Ce séjour de trois mois au Canada fut donc d'une importance primordiale pour le sculpteur, touché par le génie et la culture de ses camarades autochtones et la considération de la nation canadienne à leur égard. Leur engagement total, la signification de leur art et la volonté de transmettre le savoir ancestral à la génération suivante afin de le préserver, lui permirent mieux que quiconque de comprendre ce qu'était l'essence de l'art autochtone et la grande responsabilité des artistes engagés dans cette voie. Les images stéréotypées qu'il avait lui aussi des Amérindiens s'effondrèrent dès sa rencontre avec Bill Reid, artiste fier et respecté de sa communauté, comme des plus hautes instances décisionnelles de son pays. Jusqu'à ce périple à Vancouver, il avait eu des difficultés à articuler sa double identité et à évaluer l'importance de la part de son héritage autochtone dans son art, souhaitant avant tout être considéré comme un artiste à part entière, libéré de toute étiquette. Il ne trouva enfin cette voie médiane, en tant qu'artiste moderne d'origine aïnoue, qu'à partir de son retour à Ooteneppu en 1984. Il se mit alors à considérer l'avenir de l'art aïnou en général, planifiant mieux les directions dans lesquelles il souhaitait faire évoluer ses travaux⁴¹, notamment vers un style exprimant toujours plus intensément ses liens avec la nature.

Il commença dans les semaines suivant son retour un travail monumental rendant

hommage au vent, suite à la commande du musée d'art contemporain en plein air de Sapporo, *Geijutsu no mori* (札幌芸術の森). Apaisé, il proposa une sculpture en bois de grande taille, censée retourner à la nature en une cinquantaine d'années. L'influence des mâts totémiques amérindiens y est évidente, bien qu'elle n'en soit pas une quelconque imitation. Il se concentra sur l'idée de colonnes en matériau dégradable s'élevant vers le ciel, créations mésologiques simples, mais d'une grande puissance subjective. Conservant l'apparence et la stature de ces arbres vieux de quatre cents ans, il creusa en chacun d'eux une partie concave, tournée vers les quatre directions. Avant de procéder à la réalisation de ce travail, il conduisit une cérémonie *kamuy nomi* à l'extérieur en hommage aux arbres et aux divinités. L'événement, filmé par le journal de Hokkaidô, atteste de la volonté de Sunazawa Bikky d'embrasser et de promouvoir son ethnicité aïnoue aux yeux de tous, assurant ainsi un soutien de poids à la cause des siens. D'autres travaux suivirent, comme une série d'étonnantes sculptures abstraites (*Gozen sanji no gangu* (*Toys at 3:00 A.M.*), *Kakusei A.C.* (*Atavism A.C.*), et une ultime création, *Nitne Kamuy* (Le dieu du mal), divinité redoutée des Aïnous d'Asahikawa responsable des pires calamités. Gravement malade, sachant ses jours comptés, il termina cet ouvrage dans l'urgence, ultime hommage rendu à la mortalité de son enveloppe humaine et à l'immortalité de son âme. Sa sensibilité animiste lui permettait de dialoguer avec le bois, matière noble qu'il manipulait afin d'en extraire l'essence même. Sa plus grande contribution à l'art aura sans doute été sa capacité à créer des formes uniques reproduisant celles des êtres peuplant la nature et le surnaturel, en leur insufflant, après l'avoir canalisé, un véritable souffle de vie. L'art de Bikky apparaît comme un dialogue universel sans cesse renouvelé entre les cycles de renaissance et une spiritualité animiste repositionnant la Terre au cœur de notre existence.



10. *Yottsuno kaze* (四つの風, Les 4 vents), bois (*Picea glehnii*), 1986, Sapporo, *Geijutsu no mori* (photographie de l'auteur prise au mois d'août 2006). Les milliers de fines entailles au couteau *makiri* confèrent aux arbres un grain unique et la patine typique des créations de l'artiste, décédé des suites d'un long cancer à l'âge de cinquante-sept ans le 25 janvier 1989. Vouée à se transformer avant de disparaître pour renaître à nouveau, une création de Sunazawa Bikky ne peut être réellement appréhendée qu'une fois le passage du temps ayant fait ressortir sa propre fragilité. Le bois vivant, à l'instar d'un animal, devient ainsi le réceptacle des *kamuy* rendant visite aux hommes dans leur propre monde. « Cette ouverture symbolique des nouveaux mondes par l'art, n'oublions pas qu'elle n'est jamais possible qu'à partir de la Terre, autrement dit à partir de la nature⁴² ».

Par le biais de cette étude au cœur de l'artisanat et de l'art aïnou, la capacité de la culture autochtone à intégrer des valeurs et des pratiques extérieures sans pour autant perdre les siennes apparaît distinctement. Passés maîtres dans l'art du compromis, de l'arrangement et de la négociation, les Aïnou ont organisé autour de ces nouvelles modalités des moyens pour que la pensée traditionnelle s'exprime sans se dénaturer pour autant. Souvent relégué à un artisanat touristique mercantile produit en série, on a longtemps reproché à ces ouvrages de n'avoir aucune prétention artistique. Or, cet à priori voile tout le long processus d'appropriation que les artisans aïnou ont élaboré pour négocier et intégrer de nouvelles pratiques, afin de survivre dans cette société postcoloniale. Ils ont élaboré une voie médiane rejetant le système binaire d'opposition authenticité/contrefaçon en transformant leurs pratiques. Loin d'être restés passifs, ils ont fait des choix signifiants issus des rencontres interculturelles à même de satisfaire les goûts artistiques japonais, tout en préservant la culture traditionnelle aïnoue. Ils métamorphosèrent des contraintes en opportunités, tout en prenant l'initiative de s'adapter à la demande en investissant par exemple les sculptures d'ours de leurs propres valeurs identitaires. En assimilant la vision stéréotypée d'eux-mêmes que les Japonais leur imposaient puis en la renversant, ils la transformèrent en une puissante affirmation des traditions animistes autochtones. Ils rappellent également avec finesse et détermination que la nation japonaise est métissée dès ses origines, et qu'« il n'existe pas vraiment d'état antérieur au métissage, lequel se produit toujours à partir d'entités déjà mêlées. Toute culture est le produit d'influences qui n'ont pas attendu la modernité ou la mondialisation pour s'exercer⁴³ ».

Enfin, la production en série de cet artisanat de plus en plus codifié a également permis l'émergence d'un art autochtone moderne, dont les représentants les plus talentueux,

Sunazawa Bikky (砂沢ビッキ 1931-1989) et Fujito Takeki (藤戸竹喜 1934-2018) en tête, donnèrent au genre ses lettres de noblesse, tout en amplifiant la flamme d'un militantisme autochtone qui s'est restructuré autour des mutations socioculturelles que traversa l'ethnie.

Notes

- ¹ MUNROE Alexandra, *Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky*, New York, Harry N. Abram, 1994 dans DUBREUIL Chisato O., *From the Playground of the Gods: The Life & Art of Bikky Sunazawa*, *op. cit.*, p. 17.
- ² DUBREUIL Chisato O., *Ibid.*, p. 18.
- ³ SUNAZAWA Ryôko 砂沢涼子, *Sunazawa Bikky: sobyô kita no onna* (砂沢ビッキ : 素描北の女, Sunazawa Bikky : esquisses de la femme du Nord), Tôkyô, Yobisha Co., 1990, p. 3.
- ⁴ Photographie issue de : DUBREUIL Chisato O., « Ainu Journey: From Tourist Arts to Fine Arts », dans FITZHUGH William W. & DUBREUIL Chisato O., *op. cit.*, p. 341.
- ⁵ DUBREUIL Chisato O., *Ibid.*, p. 343.
- ⁶ DUBREUIL Chisato O., *From the Playground of the Gods: The Life & Art of Bikky Sunazawa*, *op. cit.*, p. 32.
- ⁷ *Ibid.*, p. 33.
- ⁸ *Asahi shinbun*, 28 août 1988, cité par DUBREUIL Chisato O., *Ibid.*, p. 45.
- ⁹ *Ibid.*, p. 34.
- ¹⁰ Cité par Bullot Érik, « Photogénie de l'aquarelle », art. cit., p. 39, dans DIDI-HUBERMAN Georges, *Blancs soucis*, Les Éditions de minuit, 2013, p. 41.
- ¹¹ *Ibid.*
- ¹² SHIBAHASHI Tomoo 柴橋 伴夫, *Kaze no Ô* (風の王—砂沢ビッキの世界, Le roi du vent), Kyôbunsha, 2001, p. 18.
- ¹³ DE CERTEAU M., « Économies ethniques : pour une école de la diversité », *Annales ESC*, XLI, 1986, p. 808, cité par DIDI-HUBERMAN Georges, *Ibid.*, p. 42.
- ¹⁴ *Ibid.*
- ¹⁵ *Ibid.*
- ¹⁶ *Ibid.*, p. 43.
- ¹⁷ AGAMBEN Giorgio, *Profanations*, trad. M. Rueff, Payot & Rivages, 2005, p. 91, cité par DIDI-HUBERMAN Georges, *Ibid.*, p. 60.
- ¹⁸ *Ibid.*
- ¹⁹ *Ibid.*, p. 61.
- ²⁰ On en dénombre plus de deux cents dans les dictionnaires japonais de kanji, ce qui laisse un choix confortable dans la sélection de ceux-ci.
- ²¹ DUBREUIL Chisato O., *From the Playground of the Gods: The Life & Art of Bikky Sunazawa*, *op. cit.*, p. 34.
- ²² SUNAZAWA Bikky 砂沢ビッキ, *Aoi Sakyu nite 1964-1973* (青い砂丘にて 1964-1973, Dans la dune de sable bleu), Sapporo, Bikky Arts, 1976.
- ²³ Photographies provenant de : DUBREUIL Chisato O., « Ainu Journey : From Tourist Arts to Fine Arts », *op. cit.*, p. 341.

- ²⁴ DESCOLA Philippe, « Un monde animé » dans *La fabrique des images, visions du monde et formes de la représentation*, Somogy, 2010, p. 25.
- ²⁵ Le parc national du *Daisetsuzan kokuritsu kôen* (大雪山国立公園) est formé de cinq massifs montagneux volcaniques et s'étend sur 2 310 km. Fondé en 1934, il est au centre de l'île de Hokkaidô. Il regroupe le mont Asahi au nord, le mont Tokachi au sud-ouest, et le groupe Shikaribetsu ainsi que son important lac dans la partie est. Ces ensembles de volcans entourent un large plateau central dominé par le mont Tomuraushi. Les gorges et l'agglomération de Sôunkyô (層雲峡) sont célèbres pour leur beauté et les sources d'eau chaude abondant dans la région. La faune et la flore sauvage du parc sont l'une des plus belles et des plus rares du Japon.
- ²⁶ DUBREUIL Chisato O., *From the Playground of the Gods: The Life & Art of Bikky Sunazawa*, *op. cit.*, p. 45.
- ²⁷ Sunazawa Ryôko sera sa dernière épouse. Elle écrira deux ouvrages sur son mari : SUNAZAWA Ryôko 砂沢涼子, *Sunazawa Bikky: sobyô kita no onna* (砂沢ビッキ : 素描北の女, Sunazawa Bikky : esquisses de la femme du Nord), Tôkyô, Yobisha Co., 1990 et *Mokuba ni notta Bikky: Ko Suzanawa Bikky no sôgi kiroku* (木馬に乗ったビッキ : 故砂沢ビッキ葬儀記録, Bikky sur un cheval de bois: souvenirs des funérailles du regretté Bikky Suzawa), Otoineppu, R. Sunazawa, 1989.
- ²⁸ La plantation forestière expérimentale de l'université de Hokkaidô s'étendait près de son lieu d'habitation.
- ²⁹ SHIBAHASHI Tomoo 柴橋伴夫, *Kaze no Ô* (風の王—砂沢ビッキの世界, Le roi du vent), *op. cit.*, p. 3.
- ³⁰ Il avait pour coutume de nommer tous ces studios. Le premier d'entre eux, une unique pièce dans son habitation de Sapporo s'appelait « *More* » en anglais, et le second dans la société d'artisanat pour laquelle il travaillait fut baptisé « *More and more* », « encore et encore ». L'avant-dernier, une des salles de classe de l'école qu'il occupait avec sa famille, fut malicieusement baptisé « *Atelier san more* », hommage à peine déguisé au surréalisme français, et signifiant « more, more and more », « san » (三) en japonais désignant le chiffre trois. L'importance de la persévérance et de la continuité pour l'artiste est ici clairement exprimée. DUBREUIL Chisato O., *Ibid.*, p. 59.
- ³¹ *Ibid.*, p. 58.
- ³² Les Aïnous étant considérés comme les Indiens du Japon dans l'imaginaire national, certains d'entre eux, et Bikky le premier, s'intéressèrent de près à la culture de ces lointains cousins.
- ³³ Ces « peuples premiers » constituent environ 370 millions de personnes réparties en 5 000 différents groupes humains vivants dans plus de 70 pays et sur les cinq continents.
- ³⁴ Il est l'un des plus importants artistes autochtones du Canada. Proche de Claude Lévi-Strauss, ce dernier dira de lui qu'il a sauvé la culture haïda de l'extinction. Né à Victoria en Colombie britannique, d'un père d'origine écossaise et allemande et d'une mère haïda, il est l'arrière-petit-neveu du prestigieux sculpteur autochtone Charles Edenshaw (1839-1920). Récompensé par une multitude de prix à travers le monde, il est considéré au Canada comme un trésor national et son art figure jusque sur les billets de vingt dollars canadiens depuis 2004.
- ³⁵ Pour un résumé de cette expérience voir: ASAKAWA Yasushi 浅川泰, *Sunazawa Bikky, Kaze ni kiku* (砂沢ビッキ—風に聴く, Sunazawa Bikky, à l'écoute du vent), Museum Shinsho, Hokkaidô shinbunsha, 2004.
- ³⁶ DUBREUIL Chisato O., *From the Playground of the Gods: The Life & Art of Bikky Sunazawa*, *op. cit.*, p. 64.
- ³⁷ *Ibid.*, p. 65.
- ³⁸ Le mât totémique *Hole through the sky* de Kitwancool, datant du XIX^e siècle par exemple. *Ibid.*, p. 66-67.
- ³⁹ *Ibid.*, p. 67.

⁴⁰ La sous-commission de la Commission des droits de l'homme constitua un groupe de travail sur les populations autochtones en 1982, afin d'élaborer un projet de Déclaration sur les droits des peuples autochtones entérinée le 13 septembre 2007.

⁴¹ *Ibid.*, p. 77.

⁴² BERQUE Augustin, « Mésologie, de milieu en art », 2014, <<http://ecoumene.blogspot.jp/2014/06/taxus-baccata.html>>. Consulté le 4 février 2015.

⁴³ DERLON Brigitte et JEUDY-BALLINI Monique (dir.), « Introduction. Arts et appropriations culturelles », *Cahiers d'anthropologie sociale*, n° 12 (L'art en transfert), L'Herne, octobre 2015, p. 9-23, ici p.18.

Bibliographie

AGAMBEN Giorgio, *Profanations*, trad. M. Rueff, Payot & Rivages, 2006, 123 p.

ASAKAWA Yasushi, *Sunazawa Bikky, Kaze ni kiku* (Sunazawa Bikky, à l'écoute du vent), Museum Shinsho, Hokkaidô shinbunsha, 2004, 192 p.

浅川泰 『砂沢ビッキー風に聴く』 北海道新聞社

BERQUE Augustin, « Mésologie, de milieu en art », 2014,

<<http://ecoumene.blogspot.jp/2014/06/taxus-baccata.html>>. Consulté le 26 octobre 2018.

BULLOT Éric, "Photogénie de l'aquarelle", *Traffic*, n° 31 (automne1999), p. 35-39.

DE CERTEAU M., « Économies ethniques : pour une école de la diversité », *Annales ESC*, XLI, 1986, p 789-815.

DERLON Brigitte et JEUDY-BALLINI Monique (dir.), « Introduction. Arts et appropriations culturelles », *Cahiers d'anthropologie sociale*, n° 12 (L'art en transfert), L'Herne, octobre 2015, p. 9-23.

DESCOLA Philippe, *La fabrique des images, visions du monde et formes de la représentation*, Musée du quai Branly, Somogy, Éditions D'art, 2010, 224 p.

———, « Un monde animé », *La fabrique des images, visions du monde et formes de la représentation*, Somogy, 2010, p 21-40.

DUBREUIL Chisato O., *From the Playground of the Gods: The Life & Art of Bikky Sunazawa*, Hawaii, University of Hawaii Press, 2006, p. 17-18.

MUNROE Alexandra, *Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky* (L'art japonais après 1945 : un cri contre le ciel), New York, Harry N. Abram, 1994, 416 p.

SHIBAHASHI Tomoo, *Kaze no Ô* (Le roi du vent), Kyôbunsha, 2001, 344 p.

柴橋伴夫 『風の王—砂沢ビッキーの世界』 響文社

SUNAZAWA Bikky, *Aoi Sakyû nite 1964-1973* (Dans la dune de sable bleu), Sapporo, Bikky Arts, 1976, 84 p.

砂沢ビッキー 『青い砂丘にて 1964-1973』 ビッキアーツ

SUNAZAWA Ryôko, *Sunazawa Bikky: sobyô kita no onna* (Sunazawa Bikky : esquisses de la femme du Nord), Tôkyô, Yobisha Co., 1990, 189 p.

砂沢ビッキー 『砂沢ビッキー：素描北の女』 用美社

———, *Mokuba ni notta Bikky: Suzanawa Bikky no sôgi kiroku* (Bikky sur un cheval de bois : souvenirs des funérailles de Bikky Suzawa), Otoineppu, R. Sunazawa, 1989, 105 p.

砂沢涼子 『木馬に乗ったビッキー：故砂沢ビッキー葬儀記録』 音威子府村 (北海道中川郡)

《要約》

現代先住民芸術におけるアイヌの手工業の変遷：文化の移転と適応

キーワード：アイヌ；文化の適応；先住民芸術；藤戸竹喜；文化のハイブリディティ；砂沢ビッキ

アイヌの手工業品は、大量生産された味気のない観光用の品とみなされ、芸術的な意図を持たずに利益の追求のみを目指したものとして長いこと非難の対象となってきた。しかし、こうした先入観は、ポストコロニアルの社会を生き延びるために、アイヌの職人たちが新たな実践について折衝したり、それを取り入れたりするために練り上げてきた適応の過程を覆い隠してしまうものである。アイヌの職人たちは、さまざまな実践を通じて、本物／偽物という二項対立のシステムには依拠しない、中間的な方法を練り上げてきたのである。彼らは異文化との出会いに際してただただ受け身でいたわけではなく、伝統的な文化を守りながらも日本人の美的趣味に適うような選択を積極的に行ってきたのである。彼らは自身に課せられる強制的数々を、むしろ自分に都合のいいものへと変えたのであり、率先して注文に応じる一方で、彼ら自身のアイデンティティと結びついた価値観を、例えば熊の彫り物などを通じて表明したのである。つまり彼らは、日本人が押し付けてくるステレオタイプ的な見方を取り込み、さらにそれをひっくり返すことで、そうした偏見を、アイヌのアニミズム的な伝統を高らかに表明するものへと変えてしまったのである。こうした手工業品は、一連の制作を通じて次第に体系化されていき、ついには現代的な先住民芸術を生み出すことになる。砂沢ビッキ（1931-1989）や藤戸竹喜（1934-2018）を筆頭に、才能溢れる職人たちはアイヌの手工業に関する名声を高める一方で、民族全体に行きわたった社会文化的な変動に対して戦闘的態度をとるアイヌを鼓舞する存在ともなったのである。