



Title	L' évolution de l' artisanat aïnou en art primitif moderne : transferts et appropriations culturelles (1ère partie)
Author(s)	Clercq, Lucien
Citation	メディア・コミュニケーション研究, 72, 1-23
Issue Date	2019-03-20
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/73286
Type	departmental bulletin paper
File Information	MC72-1_Clercq.pdf



L'évolution de l'artisanat aïnou en art primitif moderne : transferts et appropriations culturelles (1^{ère} partie)

Lucien CLERCQ

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

« *La reformulation du modèle collaboratif s'opère donc précisément dans ces revendications d'indépendance, de pensée et d'agissements, à travers un double mouvement d'assimilation progressive des finalités de l'autre et de rejet de ses exigences lorsqu'elles empiètent sur des valeurs jugées essentielles. Elle s'apparente finalement à une forme de (re)prise de contrôle.* »

Florence Duchemin-Pelletier (Négocier les conceptions de l'art : les Inuit et l'Occident¹)

Lorsque le Japon entra dans sa grande période de croissance économique de 1952 à 1990, les Aïnous de Hokkaidô, marqués par une forte paupérisation, tentèrent d'en bénéficier eux aussi par le recours à un ethnotourisme et un artisanat s'articulant autour d'expressions socioculturelles originales. Pérennisant l'émergence d'une classe moyenne minoritaire, tout en renforçant les bases de l'activisme autochtone, cette nouvelle forme de tourisme dans les villages aïnous (*kankô kotan*, 観光コタン) se développa à travers un processus de revalorisation de la culture autochtone centrée sur des pôles ethno-identitaires régionaux, soutenue par la vente d'objets de tous types. L'analyse de la folklorisation contemporaine de la culture aïnoue permet de montrer comment s'articulent le mercantilisme et l'affirmation d'une identité toujours vivace dans des productions destinées à un public extérieur à la communauté. S'inscrivant dans une longue tradition de négoce, l'artisanat aïnou accompagnait déjà depuis le début du xix^e siècle la vente des produits issus de la pêche et de la chasse. Il commença alors à opérer une transformation progressive, en un complément du tourisme hokkaidois dans son ensemble.

Au début du xix^e siècle, alors que l'artisanat aïnou gagnait en popularité dans

l'archipel et commençait sa transformation afin de répondre à la demande de clients japonais, de nouveaux accessoires issus de ces travaux de commande firent leur apparition. Des étuis finement sculptés en bois ornés de motifs aïnous pour les baguettes ou des fume-cigarettes ouvragés devinrent des objets incontournables de l'artisanat aborigène. Néanmoins, ce n'est qu'au XX^e siècle que quelques artisans commencèrent à signer leurs travaux. En effet, l'artisanat autochtone dans sa forme la plus traditionnelle était créé par des anonymes ne ressentant pas le besoin de marquer leurs créations, dans la mesure où leurs propriétaires et leur « style » étaient connus de toute la communauté : ses membres assistaient à ce processus créatif au quotidien. Ainsi, les premières formes d'artisanat aïnou n'échappent pas à cette règle, comme en attestent les milliers d'objets anonymes disséminés à travers les musées du monde entier. La transition entre l'anonymat artistique et la reconnaissance en tant que créateur de talent coïncida à des changements socio-économiques majeurs, comme ce fut souvent le cas dans d'autres sociétés autochtones.

Lorsqu'ils commencèrent à échanger ou à vendre ces objets du quotidien à leurs voisins, en plus des produits de leur chasse et de leur pêche, le besoin d'être identifié apparut simultanément pour entretenir et faire fructifier ces partenariats commerciaux. À partir de l'ère Meiji et de la promotion timide du tourisme à Hokkaidô, les artisans aïnous profitèrent de cette nouvelle opportunité pour en tirer quelques profits, sans toutefois ressentir encore le besoin de signer leurs créations destinées à la vente. L'objet, immédiatement identifiable comme étant issu de l'artisanat aïnou, se suffisait à lui-même. Un certain nombre d'interdits, comme la reproduction d'animaux ou d'humains, liés aux croyances religieuses et aux hiérarchies sociales régulant cette production, limita cette activité débutante à une économie ne dépassant pas le cadre familial. L'artisanat, dont une partie évolua en art moderne avec le temps au fil de l'intégration de la minorité aïnoue au sein de la société japonaise, était avant tout l'expression matérielle d'une identité ethnique particulière. La littérature étrangère des premiers voyageurs à le découvrir sous ces nombreux aspects vestimentaires, utilitaires et décoratifs, regorge de descriptions positives de ces motifs complexes et de leur beauté célébrant la magnificence de la nature. L'art aïnou ne fut étudié en tant que tel qu'à partir de 1926, dans un ouvrage de Sugiyama Sueo², même si l'aspect immédiatement identifiable de ses motifs entrelacés, récurrents à travers toute l'île, était connu de tous. Une importante étude en trois volumes plus complète³, englobant toutes les expressions artistiques aïnoues, attira quinze ans plus tard l'attention définitive du public sur le génie créatif des Aïnous. Des chercheurs de tout bord s'intéressèrent alors à cet artisanat unique, bientôt considéré comme un genre folklorique. L'articulation complexe et le processus qui lui permirent d'évoluer en

une partie des beaux-arts après sa période d'incubation dans les centres touristiques, restent encore à étudier. À l'exception de Chisato Dubreuil, intéressée par cet aspect de l'aïnologie dès le milieu des années 1990, aucun historien ou spécialiste de l'art japonais n'a encore proposé d'étude systématique sur l'art aïnou désenclavé d'une qualification folklorique en demi-teinte. Compte tenu de la stigmatisation ethnique et de l'*a priori* récurrent concernant les Aïnous, cette attitude s'inscrit globalement dans le même manque de considération dont souffrent les littératures orales et les cultures autochtones en général. La situation a cependant beaucoup évolué depuis les années 1990, alors que l'enthousiasme concernant l'artisanat et l'art tribal des Aïnous, dont certains artistes sont maintenant mondialement reconnus et dont les œuvres atteignent de coquettes sommes, ne cesse de grandir.

À Sapporo comme dans le reste du pays, il n'est plus rare de pouvoir apprécier des expositions présentant les plus belles œuvres contemporaines⁴ de cet artisanat aïnou ayant évolué de sa forme la plus traditionnelle en un style touristique facilement identifiable, pour permettre enfin la naissance de créations d'art moderne figurant aujourd'hui dans les galeries d'art les plus prestigieuses. Son évolution historique et artistique s'inscrit directement dans les réalités économiques d'une minorité ayant lutté pour sa survie alimentaire. L'artisanat touristique aïnou a été officiellement lié au développement du tourisme hokkaidoïs dans son ensemble et ce dès les premiers mois ayant suivi l'incorporation de l'île à la nation japonaise, en particulier à Asahikawa, longtemps centre expérimental de ce processus. Il n'est d'ailleurs pas étonnant de constater que beaucoup d'artistes contemporains trop nombreux à répertorier ici, proviennent de cette région à l'instar des plus réputés, Sunazawa Bikky et Fujito Takeki en tête.

1. De la mobilité maritime à la sédentarisation forcée : transformation du négocie et intensification de l'artisanat touristique

Parmi les plus anciens témoignages européens sur l'art aïnou, des négociants hollandais font état d'un commerce florissant entre ces étonnantes Aborigènes à la pilosité remarquable et leurs nombreux partenaires du Japon, du bassin du fleuve Amour et du continent asiatique⁵. Ils étaient les principaux instigateurs et fournisseurs de ce large réseau de négocie qu'ils alimentaient de leurs produits artisanaux, de toute une gamme de gibiers, de poissons et de fourrures appréciés de leurs partenaires. Ce qu'il recevait en échange était rapidement intégré au processus de fabrication de leur artisanat et de leur habillement. Ces

faits viennent d'être confirmés au Japon grâce aux travaux de l'archéologue historien Segawa Takurō (瀬川拓郎 1958) remettant en cause la théorie tenace selon laquelle les Aïnous vivaient essentiellement de la chasse et de la pêche⁶. Adoptant une large perspective géographique, il confirme l'amplitude exceptionnelle pour l'époque des réseaux de négoce dans lesquels ils étaient impliqués. Il a également montré l'étroite interaction entre *Wajin* et Aïnous, dont les chefs de tribu les plus puissants portaient parfois des armures (*yoroi*, 鎧) et des casques (*kabuto*, 兜) de samouraï, tout en révélant de quelles façons les pratiques magiques aïnoues ont été affectées par le *Shugendō* (修験道), une ancienne spiritualité japonaise s'axant sur la relation étroite de l'homme et de la nature, et le *Onmyōdō* (陰陽道), une pratique ésotérique héritée de la philosophie chinoise basée sur le Yin et le Yang et les cinq éléments, alliant l'occultisme aux sciences naturelles.

Un premier changement important de ce système commercial et culturel eut lieu lorsque le shogunat des Tokugawa obligea les Aïnous à traiter exclusivement avec leurs agents de Matsumae. Les contacts avec leurs anciens partenaires ne cessèrent dès lors de diminuer, pour finalement devenir occasionnels puisque l'essentiel des transactions ne se fit plus qu'avec des Japonais installés à Hokkaidō. Le troc né de ces interactions évolua au milieu des années 1750, lorsque les Aborigènes furent forcés de proposer leur force de travail dans les pêcheries, plutôt que leurs produits, contre une rétribution salariale souvent minime. La pérennisation des ressources financières devenant bientôt une nécessité, ils proposèrent donc aussi à la vente une gamme d'ustensiles et de vêtements typiques de l'artisanat aïnou, que les immigrants *wajin* se mirent à acheter pour équiper leurs habitations souvent modestes et dénuées de confort. C'est ainsi qu'apparurent au XIX^e siècle les premiers artisans aïnous travaillant sur commande, à qui l'on demandait des supports vestimentaires, des boîtes de toutes sortes et des bibelots en bois finement ouvragés. Alors qu'*Ainu moshiri* devenait partie intégrante du territoire national japonais et que sa colonisation débutait officiellement avec l'avènement de la restauration Meiji (*Meiji ishin*, 明治維新), les Aïnous furent contraints de s'assimiler en abandonnant bon nombre de leurs particularismes culturels. La difficulté de leur conversion à l'agriculture et la pauvreté drastique dans laquelle la majorité chuta obligèrent beaucoup d'entre eux à se tourner en ultime recours vers la production et la vente d'artisanat en bois ou de textile traditionnel. Leur honnêteté est notamment mise en avant dans un passage du récit de voyage d'Isabella Bird lors de son épopée hokkaidoise⁷.

Peu de temps après les débuts de la colonisation de l'île, un important réseau ferroviaire fut mis en chantier à travers le territoire pour faciliter son développement et le transport de marchandises. À partir de 1880, le gouvernement décida de promouvoir le

tourisme en se servant de ce nouveau support comme d'un argument facilitant la découverte de la fantastique nature hokkaidoïse et de ces mystérieux Aïnous, bientôt sommés de jouer le rôle d'attraction touristique. Lorsque les colons japonais commencèrent à venir en masse dans la région d'Asahikawa vers 1890, beaucoup s'installèrent dans une ville dont les infrastructures avaient été créées par les prisonniers des *shūjikan*⁸ (集治監, bagne) et la première vague de *tondenhei* de 1874, censés défendre Hokkaidô de la menace russe tout en défrichant la terre. En 1899, à peine le chemin de fer terminé, la septième division de l'armée y fut déplacée, offrant une belle occasion pour les marchands japonais de proposer aux nouveaux arrivés toute une gamme d'ustensiles fabriqués par les Aïnous : couverts, textiles, plats, etc., en organisant des démonstrations de sculpture et de couture pour promouvoir ce marché. Afin de ne pas perdre le bénéfice de leur travail au profit des démarcheurs *shamo* (les Japonais en langue vernaculaire), des Aïnous de Chikabumi ouvrirent leur propre magasin d'artisanat, espérant ainsi pouvoir être en contact direct avec leurs acheteurs potentiels⁹. Ils purent garder leurs profits pendant quelque temps, mais, à partir de 1917, la ville d'Asahikawa finit par les contraindre de lui vendre l'intégralité de la production artisanale. Elle l'achetait avec une partie du budget accordé par la loi de l'indigénat de 1899 (*Kyûdojin Hogohô*, 旧土人保護法, loi de protection des anciens indigènes de Hokkaidô). De plus, elle les obligea dès lors à se procurer exclusivement le bois servant à leur travail à l'office des forêts. Les autorités *wajin* ne tardèrent pas à réaliser ainsi des profits considérables au détriment des Aïnous, toujours encouragés à fournir plus d'objets artisanaux et à varier leurs productions face à une demande croissante, sans jamais pourtant parvenir à s'enrichir. Ils commencèrent ainsi à sculpter des figurines de fertilité *nipopō*, inspirées par les réfugiés de Sakhaline à Hokkaidô ayant bravé l'interdiction de représenter des figures humaines, pour les vendre en tant qu'objet folklorique. Devenus financièrement dépendants du gouvernement, les Aïnous en recherche constante de nouveaux produits, n'avaient pas d'autre solution que de varier leurs productions une fois engagés dans cette activité.

La figurine étant devenue extrêmement populaire à travers tout le Japon, c'est incontestablement l'ours en bois qui vient à l'esprit en premier lorsque l'on évoque la sculpture et l'artisanat des Aïnous de Hokkaidô. À l'origine, l'image du grand *Kimun kamuy*, le dieu caché au plus profond des montagnes, apparaissait sous sa forme miniature seulement sur les *ikupasuy* destinés à la prière, sur les couronnes masculines *sapaunpe* coiffées lors de cérémonies ou d'offices religieux particuliers. Il est attesté que les Aïnous ne réalisaient pas d'images séculières de la divinité jusqu'à l'avènement de l'artisanat folklorique. Les représentations religieuses de l'animal étaient fortement stylisées et imagées, bien loin des

pauses et des formes réalistes réparties désormais à travers tous les magasins de souvenirs hokkaidois. Seuls les Aïnous de Sakhaline avaient pour coutume de produire des images de l'ours (*iso inoka*) sous forme d'amulettes, utilisées uniquement lors des *iyomante* afin d'assurer la fécondité et le retour du prédateur le plus important du bestiaire insulaire. Elles étaient ornées de la peau provenant des organes génitaux d'une femelle ou de ses poils pelviens et mesuraient en général une quinzaine de centimètres. Ce n'est qu'aux alentours des années 1920 que les touristes montrèrent de l'intérêt pour les sculptures de cet animal, devenu l'un des symboles exotiques de l'île à ramener en guise de souvenir. Lorsque les sculpteurs s'attaquèrent à ces nouvelles représentations animalières à des fins commerciales, leurs tentatives furent assez mitigées et ne remportèrent pas le succès escompté en raison de leur manque de réalisme.

Matsui Umetarô, figure principale de ce nouveau genre, conceptualisa les formes générales de ces sculptures bientôt reprises par tous. Doté d'un grand talent, il avait souvent lui-même chassé l'ours et connaissait sa dangerosité. Son génie créatif lui permettait de retranscrire sa puissance formidable et sa féroce. Bien qu'il soit difficile de déterminer clairement les origines commerciales de ces sculptures d'ours, certains anthropologues comme Ootsuka Kazuyoshi¹⁰ (大塚和義 1941-) pensent qu'elles furent introduites auprès des Aïnous par un touriste japonais revenu d'un voyage en Suisse. En 1922, Tokugawa Yoshichika (徳川義親 1886-1976), un descendant de la prestigieuse famille shogounale installée dans la péninsule d'Oshima et possédant de vastes terres à Yakumo, ramena de l'un de ses séjours en Europe des figurines d'ours en bois réalisées par des fermiers suisses pour compléter leurs revenus. Il semble avoir encouragé les Aïnous à faire de même durant les longs hivers hokkaidois¹¹. Ces derniers, dit-on, furent séduits par l'idée et la production d'ours en bois devint rapidement un souvenir touristique de premier ordre pour les visiteurs du reste du Japon. D'autres spécialistes de l'artisanat aïnou affirment quant à eux que ce type d'artisanat serait plutôt une pure création des sculpteurs de la communauté aborigène d'Asahikawa¹². Quoi qu'il en soit, leurs efforts firent de l'artisanat aïnou un support privilégié pour faire connaître la culture aborigène au Japon, puis internationalement.



1. Matsui Umetarô (松井梅太郎 1901-1949) & Sunazawa Ichitarô (砂澤市太郎 1893-1953) dans un atelier d'Asahikawa vers 1930. Ils posèrent ensemble les bases de la sculpture d'ours en bois aïnoue. (Photographie exposée au Musée aïnou de Kawamura Kaneto, Asahikawa, Hokkaidô. Photographe inconnu).

À partir de 1932, les techniques du travail sur bois et la demande étaient devenues telles que les meilleurs sculpteurs pouvaient s'enrichir considérablement en l'espace de quelques années. Matsui Umetarô reçut un prix spécial de la préfecture de Hokkaidô lors d'une exposition consacrée à l'artisanat aïnou en 1933, puis connut une renommée sans précédent lorsque l'empereur Hirohito complimenta son travail lors d'une visite dans l'île en 1936, faisant l'acquisition d'une sculpture spécialement réalisée pour lui. Cet événement apporta l'attention du public sur les créations des Aïnous de Chikabumi, devenus célèbres instantanément et d'autant plus impliqués dès lors dans la création de nouveaux objets artisanaux et la production de nouvelles figurines d'ours. C'est notamment à partir de cette date que l'artiste consacré se mit à signer ses œuvres. Il avait bénéficié des conseils d'un célèbre sculpteur japonais, Kato Kensei (加藤顯清 1894-1966), invité à Asahikawa dans le but de présenter aux sculpteurs aïnous des techniques à la fois traditionnelles et modernes, rapidement adoptées par la communauté. C'était la première fois que des Aborigènes recevaient une formation à l'utilisation d'outils modernes, sous le regard bienveillant d'un artiste talentueux s'intéressant de près à leur travail. L'expérience fut une telle réussite que la communauté de Chikabumi prit bientôt le dessus sur tous les autres artisans, développant également en plus de ces nouvelles techniques, des compétences en négoce, proposant des démonstrations artisanales,

et apportant son savoir-faire aux autres communautés.

Si la guerre posa une parenthèse sur ces activités, la reprise fut pour le moins fulgurante avec le nouveau marché que représentaient les forces armées d'occupation américaine. Une nouvelle gamme de produits allant des serre-livres aux étuis à briquet fut proposée aux GI. Ils rencontrèrent un tel succès qu'un service d'exportation de l'artisanat traditionnel incorporant systématiquement des ours rappelant l'animal totémique des Amérindiens, fut mis en place à destination des États-Unis¹³. Durant cette période foisonnante d'activité, les Aïnous d'Asahikawa conservèrent leur hégémonie et une position privilégiée dans ce domaine d'activité en plein essor, à l'intérieur comme à l'extérieur du Japon. Ils étaient de loin les producteurs et les vendeurs les plus importants de tout Hokkaidô. Le grand village touristique de *Porotokotan* à Shiraoi achetait d'ailleurs jusqu'en 1950 l'essentiel des objets artisanaux proposés au public par ces derniers, alors que de nombreux autres centres étaient continuellement influencés par le style et les techniques des artisans de Chikabumi.



2. Évolution chronologique de haut en bas des sculptures en bois de l'ours sibérien *higuma*

destiné au marché du tourisme. On constate une nette amélioration des techniques et un réalisme grandissant. La reproduction méticuleuse des yeux rapproche l'animal de l'humain, c'est en effet « un homme des montagnes » pour les Aïnous et un partenaire social de premier choix. La figurine d'une jeune *menoko* tenant dans ses bras un ourson, peut-être pour l'allaiter, souligne le lien maternel et la proximité entre les deux êtres. Toutes les sculptures sont de Fujito Takeki¹⁴.

Même les Aïnous de Nibutani décidèrent de se lancer à leur tour dans la production à grande échelle des fameuses sculptures à partir de 1962¹⁵. De nombreux artistes de la région tels Kaizawa Kōji (貝沢幸司 1962-) ou Kaizawa Tōru (貝沢徹1958-) sont désormais célèbres et exposent régulièrement à Tōkyō¹⁶. De cette effervescence artisanale naquirent des sculpteurs compétents et bientôt des artistes, impatients de sortir des limites imposées par le choix des thématiques propres à la production de ces souvenirs touristiques. Certains souhaitaient s'échapper de l'étiquette folklorique afin d'être reconnus comme des créateurs originaux à part entière, mais se heurtèrent à une opposition tout aussi virulente que celle à laquelle ils étaient confrontés dans les autres sphères de la société japonaise.

La discrimination était tout aussi forte dans le monde de l'art traditionnel d'avant-guerre, élitiste dans ses principes de fonctionnement, où l'apprentissage avec un maître unique ou à travers une école d'art renommée requérait souvent l'appui et le réseau de familles influentes et fortunées. À l'instar de Matsui Umetarō, respecté à Hokkaidō mais rejeté du monde artistique japonais contemporain, les jeunes loups de l'avant-garde artistique aïnoue n'avaient qu'une marge de manœuvre très limitée. Malgré ce carcan socioculturel, certains d'entre eux allaient pourtant briser les limites de la production artisanale et atteindre les sommets de l'art moderne en des styles uniques immédiatement identifiables. Ils ne tarderaient pas à mêler leur combat artistique aux revendications politiques de plus en plus pressantes de leur communauté, trouvant dans ce support d'expression culturelle de solides assises.

2. L'émergence des beaux-arts aïnous : Fujito Takeki, héritier de la tradition des sculptures d'ours en bois

Tragiquement disparu en 2018, l'un des artistes les plus remarquables de la sculpture aïnoue moderne réside à Akan, où l'on peut admirer ses œuvres dans l'échoppe chaleureuse et la petite galerie regroupées sous un même toit, l'établissement *Kuma no ya* (熊の家, « La

maison de l'ours »), qu'il dirigeait avec son fils Fujito Kôhei (藤戸康平). Fujito Takeki (藤戸竹喜) né en 1934, fils du sculpteur de talent Fujito Takeo, se consacra à l'artisanat dès l'âge de douze ans, non pas par vocation mais par nécessité. La pauvreté familiale le contraignit à quitter l'école et à aider son père à produire des objets artisanaux destinés à la vente touristique, alors que le genre rencontrait déjà un succès prometteur. Lui aussi originaire d'Asahikawa, il s'installa avec son père dans la région d'Akan après avoir parcouru Hokkaidô à la rencontre des sculpteurs aïnous les plus respectés pour apprendre d'eux l'essentiel de leurs techniques. C'est au début des années 1950 que la famille s'installa définitivement au célèbre village de la région de Kushiro. Ne se réclamant d'aucune école artistique, si ce n'est de l'héritage de Matsui Umetarô, c'est un autodidacte étranger à l'académisme, ayant tout appris par lui-même. Sa recherche constante de réalisme et de fidélité aux sujets qu'il choisit de reproduire en les sculptant dans le bois fait de lui une personnalité incontournable de l'art aïnou. Se définissant lui-même avant tout comme un *kumabori* (熊彫り), un « sculpteur d'ours », il associe les origines de son art à sa terre natale d'Asahikawa d'où sont issus ses prédecesseurs, ayant inventé cette tradition. Sa compréhension et son respect de l'exceptionnelle nature hokkaidoise font partie de l'éducation aborigène qu'il reçut de ses aînés, avec lesquels il a assisté impuissant à la destruction progressive d'une partie de la faune sauvage, comme celle du loup d'*Ezo*, ou de l'extermination acharnée de l'ours *higuma* ayant failli disparaître lui aussi au cours du siècle dernier.

On remarque dans ses productions un sens du détail et une minutie leur conférant des qualités naturelles réalistes proches de ses modèles, souvent animaliers. Collaborant lui aussi très jeune à cette tradition encore balbutiante en phase de maturation, il était déjà professionnel à l'âge de quatorze ans. Ses sculptures ont participé grandement à la formalisation du genre, ayant acquis grâce à lui ses lettres de noblesse. Ayant repoussé les limites stylistiques dans ses plus lointaines extrémités, il a su conserver l'aspect traditionnel des sculptures d'autrefois, en parvenant à les inscrire dans l'art moderne. Ses œuvres retracent l'essence même de l'intériorité animale, la rendant presque vivante grâce à une technique et un savoir-faire uniques. Dans chacune de ses représentations, il semble attaché à rendre aussi réalistes que possible ces animaux et cette nature qu'il connaît si bien, fort d'une compréhension intime de son environnement et de la terre de ses ancêtres. Ces incarnations de l'âme divine des *kamuy* en leurs chairs animales font partie intégrante d'un tout et d'une immensité naturelle que l'on arrive à percevoir d'un œil émerveillé, en observant ses compositions en bois de chêne faites d'une matière chaude et lumineuse, aussi douces au regard qu'au toucher. Comme l'écrivait Michel Leiris au sujet de Francis Bacon : « [...] il n'y a donc à

s'abîmer pas plus dans la délectation que dans la réflexion. Regarder et se laisser saisir, c'est simplement à cela que l'on est invité¹⁷ ».

De fait, le saisissement émotionnel est intense lorsque l'on observe les représentations de taille réelle des anciens sages aïnous exposés dans sa galerie privée. Il a immortalisé trois *ekashi* et une *fuchi*, tous gardiens des traditions et de la culture ancestrales autochtones, en une série de quatre sculptures sensationnelles représentant : Hikawa Zenjirô (日川善次郎 1910-1990) puis Kawamura Kaneto (川村カネト) en 1991, Sugimura Fusa (杉村フサ) en 1992, et enfin Kawakami Konusa (川上コヌサ) en 1993. Cet hommage émouvant aux maîtres lui ayant transmis le feu sacré de la culture aïnou témoigne du respect et de l'affection qu'il avait pour eux. Le portrait saisissant de Hikawa Zenjirô¹⁸, l'un des derniers *ekashi*, désormais décédé, capables de diriger intégralement en langue aïnoue les cérémonies les plus complexes, montre le vénérable vêtu en costume moderne, arborant une pause décontractée ultraréaliste, les mains dans les poches, portant la longue barbe traditionnelle et les jambières typiques des chasseurs aïnous finement ouvragées. Loin d'une quelconque discordance, les deux styles se mêlent en une harmonie parfaite, conférant au personnage une impression de puissance et de sagesse des plus remarquables. Cette dualité s'explique par l'intelligence visionnaire de Hikawa Zenjirô, encourageant ses pairs à concilier leur double identité aïnoue et japonaise, afin de surmonter le conflit entre tradition et modernité bouleversant la communauté. L'extraordinaire talent naturaliste de Fujito Takeki s'étend à une large gamme de productions, allant de la déesse sacrée de la compassion Kannon à des scènes miniatures de la vie aïnoue traditionnelle et contemporaine. L'originalité de ses sculptures d'ours, souvent représentés en famille, sont autant de scènes saisissantes de la vie sauvage hokkaïdoise ayant trouvé en l'artiste un ambassadeur privilégié, parvenant à dessiner dans le bois de son île ces êtres tels qu'ils sont, dans ce qui les oppose et les lie pourtant irrémédiablement à nous, structures de chair et de sang mortelles, mues par une essence divine. Le réel se donne à voir recouvert d'une dimension spirituelle, où le fin maillage animiste nous rappelle les différences de physicalité entre les êtres vivants introduisant :

du discontinu dans un univers peuplé de personnes aux accoutrements si disparates, mais tellement humaines par ailleurs dans leurs motivations, leurs sentiments et leurs conduites [...] [Cette différence des physicalités] réside dans la forme et le mode de vie qu'elle induit beaucoup plus que dans la substance. En effet, l'idée d'une continuité matérielle unissant tous les organismes est commune à la plupart des ontologies animiques¹⁹.

Ainsi, le sculpteur s'inscrit dans la longue tradition figurative des Aïnous, tout en l'amenant à un niveau artistique reconnu et apprécié par la société japonaise moderne et ses pairs. Les populations autochtones de Sibérie, des Esquimaux du Canada aux Tchouktches de Sibérie nord-orientale reconnaissent aux espèces animales et végétales la même vie que la leur, octroyant à ces derniers la même notion d'humanité. Charles Stépanoff a montré comment une population sibérienne comme les Nivkhes, voisins des Aïnous résidant à Sakhaline, partagent largement les mêmes positions ontologiques qu'eux²⁰. Ils se définissent à l'instar des Aïnous comme des humains, le sens du mot est le même pour les deux noms (*Ainu* et *Nivhgu*), mais ils ne se considèrent pas pour autant les seuls « moi » habitant une communauté organisée. Séparant le monde en une multitude de collectifs organisés peuplés de *Nivghu*, il existe aussi « ceux dont le village est dans le ciel, qui attrapent des hommes avec leurs cannes à pêche à travers les nuages ». Il en est de même pour les Aïnous, sachant leurs montagnes habitées par les communautés de *Kimun kamuy*, les esprits ours des profondeurs forestières, ou les abysses marins régentés par les *Repun kamuy*, incarnés par le redoutable orque épaulard (*Orcinus orca*). Toutes ces humanités se distinguent généralement entre elles uniquement par leurs lieux d'habitation dans les cultures sibériennes, où s'exerce pleinement leur sociabilité. Fujito Takeki, fort de cet héritage figuratif animiste, régénère dans ses sculptures non seulement la longue tradition culturelle des systèmes analogiques des peuples de Sibérie, mais sublime également le génie d'une lignée d'artistes s'adaptant au goût raffiné des Japonais en matière d'art, pour rejoindre finalement le cercle très fermé de ses meilleurs créateurs.



3. *Kawa no megumi* (川の恵み, Les grâces de la rivière), 2001²¹. Sculpture de Fujito Takeki où une mère ourse enseigne à ses petits comment pêcher le saumon. L'extrême réalisme de la composition, incarné par les remous de l'onde cristalline, la finesse de la fourrure des animaux et l'élasticité des muscles saillant à travers leurs mouvements, donne un aperçu du talent magistral de l'artiste.

Les figurines *iso inoka* à l'effigie de l'ours *higuma* sont originaires des communautés aïnoues de Sakhaline, sculptées dans du bois et généralement ornées d'*inau* tressés, que certains chasseurs gardaient sur eux en guise de talisman pour réussir leurs chasses à l'ours²². Elles ont évolué, avec l'installation de ces populations à Hokkaidô après la perte de leurs territoires, en une forme contemporaine dans le foyer artisanal d'Asahikawa. Adaptant cette tradition à leur nouvelle condition sociale pour qu'elle génère des revenus potentiels, certains maîtres sculpteurs ont repris à des fins commerciales l'usage de ces talismans, en les dénuant de leurs attributs traditionnels. Nous l'avons vu, *Kimun kamuy* est envisagé parmi les siens dans son lieu d'habitat originel comme un sujet s'inscrivant dans un éventail de relations sociales similaires à celles des humains. C'est seulement lorsqu'il descend des montagnes pour se montrer aux chasseurs qu'il revêt son costume d'ours, travestissement récurrent dans les différentes formes d'animisme. Ainsi apparaît la logique sous-tendant la pensée aïnoue et animiste dans sa globalité : c'est à partir du moment où une relation sociale est organisée entre les êtres que ceux-ci sont perçus comme l'égal des humains. Ce n'est que dans la relation prédatrice qu'autrui, animal ou végétal, est vu comme une bête ou une plante dont on pourra manger la chair²³. Les ours partagent une même intériorité que celle des humains rendant possibles les processus d'échange dans lesquels ils sont engagés réciproquement, il faut donc les prier en tant que maîtres du gibier. Ils ne deviennent des animaux hostiles offrant leurs corps aux plus valeureux chasseurs qu'une fois le processus de prédatation mis en marche et l'échange accepté (pratique pieuse de l'*iyomante* contre envoi de nourriture).

Quel est donc à l'origine le rôle de ces figurines représentant l'animal dont se sont inspirés les sculpteurs aïnous modernes ? Celles que nous avons pu observer dans un contexte muséographique ou privé sont généralement de petites dimensions, d'une grande simplicité d'expression, mais frappent toutes par leur mimétisme avec l'animal. Elles sont à la fois une miniaturisation de l'ours montrant son pouvoir de métamorphose, l'incarnation d'un dialogue entre les *kamuy* et leurs gardiens aïnous puisqu'elles étaient majoritairement utilisées lors de l'*iyomante*, et enfin une manière de représenter l'intériorité de l'animal, la figurine devenant une incarnation, ou le réceptacle de son *ramat* ou de son âme (*rei* en japonais, 靈). Comme

l'explique Philippe Descola :

Une figurine miniature n'est donc pas tant l'image de la chose qu'elle représente que l'inverse, à savoir l'incorporation de l'essence intérieure d'un animal, d'un esprit ou d'un artefact dont la matérialisation grandeur nature n'est qu'une amplification des qualités déjà contenues dans la figurine [...] C'est ici l'image qui est le prototype de la chose figurée, le modèle supposé n'en étant qu'une projection plus grande²⁴.

Comme les Aïnous de Sakhaline, les Nivkhes, pour qui la fête de l'ours était l'un des points culminants de la vie sociale et collective, créaient eux aussi différentes représentations sculptées tout au long du processus de plusieurs jours. Il nous est toutefois impossible de déterminer clairement laquelle des deux ethnies eut une influence décisive sur l'autre, Bronislaw Pilsudski semblant toutefois plutôt pencher en faveur des Aïnous, dont la culture semble la plus ancienne à travers ses investigations. On distingue deux types de styles représentatifs chez les Nivkhes, qualifiés d'animiste ou de pictographique. L'un, tout au long du XIX^e siècle, représente l'âme de l'ours après sa mise à mort sous la forme miniature de la bête assise à la façon d'un homme assis et vêtu d'habits traditionnels, ou d'un personnage anthropomorphe, sculpté dans une branche d'arbre. L'autre, où un petit garçon incarne cette fois l'âme de l'ours en l'absence de sculpture, apparaît au XX^e siècle : on le fait descendre par une corde dans le trou à fumée de la maison accueillant le rituel, entre le passage de la tête et du cœur de l'animal mort, tous deux supports d'âmes dans la culture Nivkhe : « Il est très vraisemblable que l'enfant figure ici comme une image anthropomorphe vivante de l'âme de l'animal²⁵ ». La figurine varie donc quelque peu entre les deux ethnies, le deuxième rituel étant absent chez les Aïnous. Cependant, dans un cas comme dans l'autre, la figurine n'est produite qu'au moment crucial de l'*iyomante*. Ce temps fort de la culture aïnoue, et plus largement sibérienne, traite respectivement de deux figurations d'un même être, son âme ou son esprit d'abord, son corps animal ensuite. Elles sont les deux matérialisations « de deux aspects relationnels différents sous lesquels il est conçu²⁶ ».



4. Figurine *inoka* taillée à l'occasion d'un *iyomante* et du renvoi de l'esprit ours à *Kamuy moshiri*, afin de s'assurer de l'envoi de nouveaux animaux dans le futur. Propriété du musée des Beaux-arts d'Asahikawa. Photographie de Yamasaki Koji pour le guide de la FRPAC²⁷.

En tant que maître du gibier d'abord, qu'il envoie en abondance aux humains s'ils se sont comportés conformément à la tradition et ont rempli leurs obligations religieuses à son égard, il est reçu en hôte de marque, installé à la meilleure place et la figurine est couverte de présents. Ensuite en tant que gibier lui-même, puisque sa chair va être intégralement mangée par les célébrants lors d'une eucharistie animiste. La figurine malgré son anthropomorphisme est bel et bien l'animal traqué et abattu dans son repère, ou tué par suffocation après son séjour de trois ans au village. Les oreilles sculptées sur les *inoka*, placées sur le haut du crâne, sont la preuve, de par leur position, que ce corps n'est pas celui d'un humain, mais d'une créature propre à la consommation et répertoriée comme telle par les chasseurs de la tribu. L'absence des yeux sur ces figurines, jusqu'à leur transformation en artisanat touristique, empêche de l'identifier comme un acteur social. Avec l'avènement du tourisme, les représentations se feront plus précises, l'animal devenant un partenaire commercial essentiel au quotidien. L'ambiguïté de son statut particulier se retrouve dans cette grande fête, où il est à la fois mets de choix²⁸ et invité prestigieux. Comme dans tout système animique, seules les rigoureuses procédures rituelles permettent de ne pas consommer l'animal en tant que sujet, mais uniquement en tant que viande alimentaire. L'aspect anthropomorphique des figurines est là pour rappeler que l'ours est bien un sujet accueilli avec l'hospitalité et les honneurs dus à son rang. Les détails plus précis de son animalité, comme ses oreilles dressées à l'affût des requêtes humaines, permettent de signifier qu'il est aussi la proie volontairement tuée par les chasseurs pour les remercier de leur fidélité religieuse et leur confier parfois un ourson à élever, permettant de reproduire le cycle infini des correspondances animiques.

3. Sunazawa Bikky ou la puissance du souffle animiste

Sunazawa Bikky, une autre figure incontournable de l'art aïnou dont nous avons déjà évoqué l'importance cruciale²⁹, eut une influence décisive sur toute une génération d'artistes et d'artisans pour son originalité et ses techniques exceptionnelles de travail du bois. Son style unique, identifiable au premier coup d'œil quel que soit le type d'œuvre choisie, est intemporel.

C'est l'un des tous premiers artistes aïnous de la génération d'après-guerre à avoir su concilier les univers artistiques aborigènes et japonais, en une fusion des deux genres transcendant les catégories. Artiste complet et polyvalent, ses créations ne peuvent être simplement classifiées comme relevant de l'art contemporain, primitif ou surréaliste. Cet homme complexe se caractérise par une densité existentielle saisissante et un rythme de production d'une rare intensité. Militant passionné et passionnant de la cause aïnoue, il était totalement engagé dans son art. Autodidacte, il semble s'être nourri de toutes les expériences que la vie lui offrit. Rarement les œuvres d'un artiste auront été aussi intimement liées à la complexité de sa propre existence et à son cheminement identitaire. L'homme, comme ses créations, furent forgés par une série d'événements et de convictions intimement complémentaires. Abstrait, son art s'inspire avec fierté de l'héritage autochtone familial, incarné par une famille de leaders culturels très actifs respectés par toute la communauté.

Il fut un activiste majeur engagé dans la défense des droits aïnous, cherchant à mettre fin aux discriminations dont il avait été lui aussi victime et dont les séquelles le marquèrent profondément. Elles eurent un impact décisif dans son penchant pour la solitude et l'abstraction, et cette fuite à corps perdu dans la création artistique. Pour un œil profane, ses sculptures les plus modernes n'évoquent rien de particulier à la culture aïnoue, car l'artiste prenait soin d'enfouir cet héritage à travers la production destinée aux galeries d'art moderne. Il voulait être considéré comme un artiste, sans autre appellation restrictive, même si sa part d'aborigénéité ne cessa de s'affirmer avec le temps. L'usage récurrent du bois est sans doute le témoignage le plus vif de ses convictions animistes, les sculptures ainsi créées étant une incarnation de la déesse de la terre *Shir kor kamuy*, se matérialisant généralement sous forme sylvestre. *À contrario*, ses travaux destinés à la vente touristique sont tous finement ouvragés de motifs aïnous immédiatement identifiables. Né en 1931 dans le *kotan* de Chikabumi près d'Asahikawa, le jeune Hisao reçut de sa grand-mère le diminutif de *Bikky*, « grenouille » en langue aïnoue, témoignant déjà de sa vivacité. Son enfance fut écartelée entre deux puissants univers culturels ayant du mal à s'agencer, alors que l'un et l'autre connaissaient des changements drastiques. Absorbé de force par la société japonaise, elle-même en pleine transformation depuis le commencement de l'ère Meiji et l'assimilation de la modernité occidentale, le mode de vie traditionnel aborigène était en train de péricliter. La dualité semble qualifier le mieux la vie du maître sculpteur, à la recherche d'un équilibre fragile entre deux pôles se repoussant avec vigueur, mais néanmoins indispensables l'un à l'autre pour assurer leurs assises respectives. Il n'eut vraisemblablement que peu de contacts avec les Japonais pendant ses six premières années, son quotidien s'agençant entre l'amour parental dans un

foyer privilégiant l'usage du japonais, et celui de ses grands-parents, n'utilisant que la langue aïnoue au quotidien. Ce n'est que lorsque le système scolaire ségrégationniste s'acheva en 1937 qu'il fut contraint de rejoindre les bancs de l'école primaire avec d'autres enfants *shamo* pour y recevoir la même éducation que la majorité. Le choc semble avoir été particulièrement rude pour lui et ses quelques amis, constamment harcelés par des écoliers pétris de préjugés, ayant grandi dans une société méprisant les Aïnous et leurs traditions. Il le rappela plus tard lors d'un entretien pour le journal *Asahi* : le préjugé racial était si sévère qu'il en vint à haïr ses congénères, développant une empathie particulière avec les animaux, en particulier les chevaux³⁰. Cet éreintement quotidien et sa « dépitation³¹ » semblent avoir favorisé son évasion dans l'univers artistique où il choisit de se réfugier en dessinant constamment, d'abord en un style figuratif évoluant progressivement en des figures abstraites, cherchant à capter l'essence même des choses l'entourant. Il problématisa avec le temps sa propre situation et celle des siens, concluant à l'âge de dix-sept ans que la source de son problème était un complexe d'infériorité maladif, combattu dans un premier temps en choisissant d'utiliser son pseudonyme *Bikky* en langue vernaculaire pour signer ses travaux, affrontant ensuite à bras le corps le préjugé racial dont sa communauté était victime. Cette nature rebelle et sa forte personnalité s'illustrent dans son rejet global de la sculpture d'ours en bois, alors que la plupart des autres artistes en vivaient essentiellement. Alors que son père Koa Kanno³² (Sunazawa Ichitarô) l'envoya étudier auprès d'un talentueux artisan, il dut quitter son apprentissage à la demande du maître, puisqu'il s'obstinait à produire des figurines rejetant les canons du genre. Il n'hésitait pas par exemple à dorer ses ours de cornes transformant l'animal en une créature étrange à l'aspect onirique. Il rejettait ce genre pour lequel il semble n'avoir eu que peu d'intérêt. Pour lui, ces travaux de commande n'étaient que l'incarnation d'un nouvel enfermement, soigneusement élaboré par les *Shamo* afin d'emprisonner l'identité aïnoue dans un carcan socioculturel. Ses propos furent d'ailleurs largement repris par les opposants au tourisme de masse se précipitant dans les centres étudiés précédemment :

Je n'aime pas les sculptures d'ours parce qu'elles ne sont pas les œuvres réelles des Aïnous de Hokkaidô. L'essence de l'art aïnou devrait être une expression de la vie des choses animées ou celle de l'empathie que l'on reçoit de celles-ci, illustrée à travers le médium bois. Les sculpteurs aïnous devraient donc réanimer ces éléments aux temps modernes³³.

Cette volonté de se démarquer dès le départ des contraintes de genre, quel que soit

celui-ci, sera renforcée par la situation dans laquelle se trouvait l'art japonais durant l'après-guerre. Certains Aïnous, à travers leurs travaux artistiques, furent pris eux aussi dans ces bouleversements. Les débuts de la figuration abstraite au Japon correspondent plus ou moins à la découverte puis à l'assimilation durant la période Meiji de la modernité occidentale, ainsi qu'au rejet d'une autorité étatique largement perçue comme autoritaire. Elle sera souvent choisie par l'avant-garde artistique, connaissant son apogée à la suite des manifestations liées à la protestation contre la révision du traité de paix entre les USA et le Japon de 1959, intégrant le pays dans la problématique de la Guerre froide (*Nichibei anzen hoshō jōyaku*, 日米安全保障条約, plus connu du non d'ANPO, le « traité de sécurité garantie »). Le Parti socialiste japonais s'y opposa, ainsi qu'au moins vingt millions de civils, de mars 1959 à juin 1960, faisant de cette contestation la plus importante en taille et en durée de l'histoire moderne du pays³⁴. De nombreux artistes cherchaient à se libérer des contraintes dictées par un État rigide et une orthodoxie peu conciliante. Les plus modernes souhaitaient mélanger les traditions typiquement japonaises aux techniques modernes de l'Occident afin d'atteindre ainsi une forme d'art international, libéré d'une quelconque étiquette. L'abstraction connut les faveurs d'une avant-garde s'affranchissant de toute programmation culturelle, cherchant à atteindre un idéal universel. La *Sôdeisha* (走泥社, fondée en 1948 et dissoute en 1998) reste l'une des incarnations les plus flagrantes de ce mouvement impliqué dans la création de céramiques, s'opposant à la *Mingei* (民芸), le mouvement de l'art folklorique japonais créé par Yanagi Sôetsu (柳宗悦 1889-1961), critiqué pour sa proximité avec le colonialisme nippon, envisageant l'art de ses colonisés sous un angle exotique rappelant l'orientalisme de l'Europe.

Grâce à son héritage aborigène et l'importance de l'usage du bois dans cette culture, Sunazawa Bikky semble avoir partagé avec un groupe comme la *Sôdeisha* un intérêt commun pour la défense d'artistes utilisant des supports traditionnellement considérés comme réservés aux ouvrages artisanaux. Le travail de l'argile, très codifié dans la culture japonaise, et celui du bois pour les Aïnous évolua dans ces deux groupes en un expressionnisme destiné à proposer une approche plus abstraite de la tradition. Si l'enthousiasme de l'immédiat après-guerre pour la modernité occidentale était perceptible, la situation sociale précaire dans laquelle se trouvaient le Japon et son peuple, alors qu'un climat antidémocratique s'installait progressivement les années suivantes, incita les foules à s'y opposer en des éruptions parfois très violentes, culminant en 1960. Cette opposition au gouvernement témoigne d'un sentiment d'aliénation du peuple à un gouvernement ayant choisi une interprétation du progrès et de la rationalisation propre aux États-Unis, imposant une culture industrielle et moderne pouvant paraître en opposition avec les aspirations identitaires d'un peuple à la recherche de liberté et

de son renouveau à travers une voie plus spirituelle³⁵. Si la perte de la guerre fut humiliante, elle fut aussi une opportunité pour les Japonais de recommencer à nouveau et de découvrir d'autres formes d'émancipation. (Suite en partie 2)

Notes

- ¹ DUCHEMIN-PELLETIER Florence, « Négocier les conceptions de l'art : les Inuit et l'Occident », dans DERLON Brigitte et JEUDY-BALLINI Monique (dir.), *Cahiers d'anthropologie sociale*, n° 12 (L'art en transfert), L'Herne, octobre 2015, p 49-65, ici p. 60.
- ² SUGIYAMA Sueo 杉山寿栄男, *Ainu mon yō* (アイヌ文様, Motifs aïnous), Tôkyô, Kogei Bijustu Kenkyusha, 1926, cité par DUBREUIL Chisato O., « Ainu Journey : From Tourist Arts to Fine Arts », dans FITZHUGH William W. & DUBREUIL Chisato O., *Ainu - Spirit of a northern people*, op.cit., p. 335.
- ³ SUGIYAMA Sueo 杉山寿栄男 & KINDAICHI Kyôsuke 金田一京助, *Ainu geijutsu* (アイヌ芸術, L'art aïnou), Dai ichi seinensha, 1941-1943, réédition 1993, Hokkaidô shuppan kikaku sentâ, Shinsôban.
- ⁴ Voir le catalogue de l'exposition itinérante de 2013 où les œuvres des meilleurs artistes sont présentées : Hokkaidô Kindai Bijutsukan, *Contemporary Ainu Art & Crafts - Kaze no kataribe*, op. cit.
- ⁵ KITAGAMAE Yasuo 北構保男, *1643 nen Ainu shakai tanbôki: Furisu Sentai kôkai kiroku* (1643 年アイヌ社会探訪記: フリース船隊航海記録, Les Ainous et leur culture: les carnets de voyage de Vries Fleet), Tôkyô, Yûzankaku, 1983, cité par DUBREUIL Chisato, op. cit., p. 336.
- ⁶ SEGAWA Takurô 瀬川拓郎, *Ainugaku nyûmon* (アイヌ学入門, Introduction à l'ainologie), Kôdansha, 2015 et *Ainu to Jômon, mô hitotsu no Nihon no rekishi* (アイヌと縄文、もうひとつの日本の歴史, Ainu et Jômon, une autre histoire du Japon), Chikuma Shinsho, 2016.
- ⁷ BIRD Isabella, *Unbeaten Tracks in Japan*, op. cit., réédition 2000, p. 264.
- ⁸ Voir l'étude de TAKASHIO Hiroshi & NAKAYAMA Kôshô (éd.), *Hokkaidô shûjikan ronkô* (Études sur les pénitenciers de Hokkaidô), Tôkyô, Kôbundo, 1997, 387 p.
- ⁹ Yamada (山田), le tout premier magasin d'artisanat aïnou, fut ouvert à Asahikawa en 1900. Voir : DUBREUIL Chisato O., *From the Playground of the Gods: The Life & Art of Bikky Sunazawa*, Hawaii, University of Hawaii Press, 2006, p. 17-18.
- ¹⁰ Voir notamment son ouvrage principal sur les Ainous : OOTSUKA Kazuyoshi, *Ainu kaihin to mizube no tami* (アイヌ 海浜と水辺の民, Les Ainous, peuple des bords de mer et des plages), Shinjuku shobô, 1995.
- ¹¹ OHTSUKA Kazuyoshi, « Tourism, Assimilation, and Ainu Survival Today », dans FITZHUGH William W. & DUBREUIL Chisato O., *Ainu - Spirit of a northern people*, op.cit., p. 92-95.
- ¹² Notes de terrain, Asahikawa, 14 mai 2010.
- ¹³ DUBREUIL Chisato O., « Ainu Journey: From Tourist Arts to Fine Arts », op. cit., p. 338.
- ¹⁴ Hokkaidô Kindai Bijutsukan, *Contemporary Ainu Art & Crafts - Kaze no kataribe*, op. cit., p. 66.
- ¹⁵ *Ibid.*
- ¹⁶ Notamment dans la prestigieuse galerie Mozart, en recherche permanente de nouveaux talents. Gallery Mozart, 104-0031, Chûô ku, kyôkyô 1-6-14, YK biru, Tôkyô.
- ¹⁷ LEIRIS Michel, *Écrits sur l'art*, CNRS Éditions, Paris, 2011, p. 515.
- ¹⁸ Voir en particulier l'ouvrage détaillant le déroulement d'un *iyomante* conformément à la tradition sous sa direction : AINU MINZOKU HAKUBUTUKAN, *Iyomante - Hikawa Zenjirô ô no denshô ni yoru -*

- (HII/喜次郎翁の伝承による, *Liyomante* selon la transmission du vénérable Hikawa Zenjirō), Shiraoi : Ainu minzoku hakubutsukan, 2003.
- ¹⁹ DESCOLA Philippe, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, 2005, p. 184.
- ²⁰ STÉPANOFF Charles, « Corps et âmes d'animaux en Sibérie : de l'Amour animique à l'Altaï analogique » dans DESCOLA Philippe, *La fabrique des images, visions du monde et formes de la représentation*, Musée du quai Branly, Somogy, Éditions D'art., 2009, p. 61-69.
- ²¹ *Ibid.*, p. 62.
- ²² MAJEWICZ Alfred F. (ed.), *The Collected Works of Bronislaw Pilsudski, volume 1, The Aborigines of Sakhalin*, Berlin, New York, Mouton de Gruyter, 1998, p. 615.
- ²³ STÉPANOFF Charles, *op. cit.*, p. 62.
- ²⁴ DESCOLA Philippe, *La fabrique des images, visions du monde et formes de la représentation*, *op. cit.*, p. 24.
- ²⁵ STÉPANOFF Charles, *op. cit.*, p. 62.
- ²⁶ *Ibid.*
- ²⁷ Foundation for Research and Promotion of Ainu Culture, *Ainu bunka shinkō/Kenkyū suishinki kamae, Ainu no hitotachi to tomo ni - Sono rekishi to bunka* (アイヌの人たちとともに、その歴史と文化, Avec les Ainous : Histoire et Culture), 2012, p. 15.
- ²⁸ On vante régulièrement le goût de cette viande rare. « *Kuma niku wa umai ze !* » (熊肉はうまいぜ ! , « La viande d'ours est fameuse ! »). Notes de terrain, 23 septembre 2012, Shizunai.
- ²⁹ CLERCQ Lucien, « Expressions culturelles et identitaires des Ainous de Hokkaidō à travers l'aire sociale et politique de l'ethnotourisme », *Research Journal of Graduate Students of Letters*, vol. 13, Hokkaido University Graduate School of Letters, 2013, p. 385-416.
- ³⁰ Interview du 22 novembre 1960, *Asahi Shinbun*, dans DUBREUIL Chisato O., « Ainu Journey : From Tourist Arts to Fine Arts », *op. cit.*, p. 341.
- ³¹ Nous empruntons l'expression au grand poète créole réunionnais Alain Péters (1952-1995) tirée de sa chanson *Rest'la maloya*. La dépitation est sorte de mélancolie dépressive en langue créole. PÉTERS Alain, *Vavanguér*, Takamba, 2008.
- ³² Chasseur prestigieux et réputé, son nom vient de son habileté à l'arc : Koa kanno signifierait « deux flèches sont inutiles ». DUBREUIL Chisato O., *From the Playground of the Gods: The Life & Art of Bikky Sunazawa*, *op. cit.*, p. 3.
- ³³ *Asahi shinbun*, 22 novembre 1960, dans DUBREUIL Chisato O., *Ibid.*
- ³⁴ Voir : KAPUR Nikhil Paul, *The 1960 Us-Japan Security Treaty Crisis and the Origins of Contemporary Japan*, Ph.D., Harvard University, 2011.
- ³⁵ Voir : SUZUKI Yusuke, « Ainu Artist Bikky Sunazawa's Intervention into Modernism », 2006, *Murinsai* (霧林斎),
<<http://wulinzhai.blogspot.jp/2006/12/ainu-artist-bikky-sunazawas.html>>. Consulté le 7 janvier 2007.

Bibliographie

- AINU MINZOKU HAKUBUTUKAN, *Iyomante - Hikawa Zenjirô ô no denshô ni yoru* - (L'*iyomante* selon la transmission du vénérable Hikawa Zenjirô), Shiraoi: Ainu minzoku hakubutsukan, 2003, 289 p.,
アイヌ民族博物館 『イヨマンテ—日川善次郎翁の伝承による』 白老町(北海道) アイヌ民族博物館
- BIRD Isabella, *Unbeaten Tracks in Japan*, *op. cit.*, réédition 2000, 368 p.
- CLERCQ Lucien, « Expressions culturelles et identitaires des Aïnous de Hokkaidô à travers l'aire sociale et politique de l'ethnotourisme », *Research Journal of Graduate Students of Letters*, vol. 13, Hokkaido University Graduate School of Letters, 2013, p. 385-416.
- 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.
- , *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, 2005, 640 p.
- DUBREUIL Chisato O., *From the Playground of the Gods: The Life & Art of Bikky Sunazawa*, Hawaii, University of Hawaii Press, 2006, p. 17-18.
- , « Ainu Journey : From Tourist Arts to Fine Arts » (Voyage aïnou : de l'artisanat touristique aux beaux-arts), FITZHUGH William W. & DUBREUIL Chisato O., *Ainu - Spirit of a northern people* (Aïnou - L'esprit d'un peuple nordique), Washington, Arctic Studies Center, National Museum Of Natural History, Smithsonian Institution, 1999, p. 335-353.
- DUCHEMIN-PELLETIER Florence, « Négocier les conceptions de l'art : les Inuit et l'Occident », dans DERLON Brigitte et JEUDY-BALLINI Monique (dir.), *Cahiers d'anthropologie sociale*, n° 12 (L'art en transfert), L'Herne, octobre 2015, p 49-65.
- FRPAC (Foundation for Research and Promotion of Ainu Culture), Ainu bunka shinkô/Kenkyû suishinki kamae, *Ainu no hitotachi to tomo ni - Sono rekishi to bunka* (アイヌの人たちとともに、その歴史と文化, Avec les Aïnous : Histoire et Culture), 2012.
- HOKKAIDO KINDAI BIJUTSUKAN, *Contemporary Ainu Art & Crafts - Kaze no kataribe* (Art contemporain aïnou : Récits du vent), Sapporo, 2013, 176 p.
- KAPUR Nikhil Paul, *The 1960 Us-Japan Security Treaty Crisis and the Origins of Contemporary Japan* (La crise du traité de sécurité États-Unis-Japon de 1960 et les origines du Japon contemporain), Ph.D., Harvard University, 2011, 307 p.
- KITAGAMAE Yasuo, *1643 nen Ainu shakai tanbôki: Furisu Sentai kôkai kiroku* (Les Aïnous et leur culture : les carnets de voyage de Vries Fleet), Tôkyô, Yûzankaku, 1983, 170 p., 北構保男 『1643年ア イヌ社会探訪記: フリース船隊航海記録』 雄山閣出版
- LEIRIS Michel, *Écrits sur l'art*, CNRS Éditions, Paris, 2011, p. 515.
- MAJEWICZ Alfred F. (ed.), *The Collected Works of Bronislaw Pilsudski, volume 1, The Aborigines of Sakhalin*, Berlin, New York, Mouton de Gruyter, 1998, p. 615.
- OOTSUKE Kazuyoshi, *Ainu kaihin to mizube no tami* (Les Aïnous, peuple des bords de mer et des plages), Shinjyuku shobô, 1995, 249 p., 大塚和義 『アイヌ 海浜と水辺の民』 新宿書房
- OHTSUKE Kazuyoshi, « Tourism, Assimilation, and Ainu Survival Today », dans FITZHUGH William W. & DUBREUIL Chisato O., *Ainu - Spirit of a northern people*, *op.cit.*, p. 92-95.
- PÉTERS Alain, *Vavanguèr*, Takamba, 2008, 1 cd, 76 mn.
- SEGAWA Takurô, *Ainu to Jômon, mô hitotsu no Nihon no rekishi* (Aïnous et Jômon, une autre histoire du Japon), Chikuma Shinsho, 2016, 237 p.
- 瀬川拓郎 『アイヌと縄文、もうひとつの日本の歴史』 筑摩書房
- , *Ainugaku nyûmon* (Introduction à l'aïnologie), Kôdansha, 2015, 320 p.

瀬川拓郎『アイヌ学入門』 講談社

STÉPANOFF Charles, « Corps et âmes d'animaux en Sibérie : de l'Amour animique à l'Altaï analogique » dans DESCOLA Philippe, *La fabrique des images, visions du monde et formes de la représentation*, Musée du quai Branly, Somogy, Éditions D'art., 2009, p. 61-69.

SUGIYAMA Sueo, *Ainu mon yō* (Motifs aïnous), Tôkyô, Kogei Bijutsu Kenkyusha, 1926, 68 p., 杉山寿栄男
『アイヌ文様』 工藝美術研究會

SUZUKI Yusuke, « Ainu Artist Bikky Sunazawa's Intervention into Modernism », 2006, *Murinsai* (霧林斎), <<http://wulinzhai.blogspot.jp/2006/12/ainu-artist-bikky-sunazawas.html>>. Consulté le 7 janvier 2007.

TAKASHIO Hiroshi & NAKAYAMA Kôshô (éd.), *Hokkaidô shûjikan ronkô* (Études sur les pénitenciers de Hokkaidô), Tôkyô, Kôbundo, 1997, 387 p.

《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

1952年から1990年にかけて日本が高度の経済成長を遂げていく中、極度の貧困状態にあったアイヌもまた、エスノツーリズムや独自の社会文化的表現を用いた手工業などを通じ、その恩恵に与ろうとした。観光コタンにおける新しい形態の観光は、アイヌのなかに中流階級を出現させ、その直接行動主義の土台を強化しながら、北海道特有の民族的アイデンティティを中心になされた先住民文化の再評価と、こうした文化的特徴を備えた特産品の売れ行きに支えられて発展を遂げていった。現代におけるアイヌ文化のフォークロリズム化の過程を分析すれば、金もうけ主義といまだ根強く行われているアイデンティティの表明とが、コミュニティー外の大衆に向けられた製作品のうちでどう絡み合っているのかが見て取れる。アイヌの手工業は、長い商売の歴史と不可分であり、19世紀の初頭より既に漁労や狩猟で得られた産物の販売と併せて行われていた。アイヌの手工業はその頃から徐々に北海道観光全体を補完する重要な要素へと変貌していったのである。