

STEVEN LOFT

Lauréat Trudeau en résidence 2010

Université Ryerson

BIOGRAPHIE

Steven Loft, un Mohawk de la bande des Six Nations, est conservateur d'art, écrivain et artiste. En 2010, il a été nommé lauréat Trudeau en résidence à l'Université Ryerson, à Toronto, où il poursuit ses recherches sur l'art et l'esthétique des Autochtones. Auparavant, il a été conservateur en résidence pour les arts indigènes au Musée des beaux-arts du Canada. Il y a organisé, entre autres, les expositions « Retour à la case départ : abstraction autochtone » et « Regards d'acier : portraits par des artistes autochtones » (en collaboration avec Andrea Kunard). Il a aussi été directeur du centre Urban Shaman à Winnipeg, le plus grand centre d'art dirigé par des artistes autochtones. Il a été conservateur au Département des Premières nations du Musée des beaux-arts de Hamilton et directeur artistique de l'Association des photographes autochtones indiens et inuits. M. Loft a abondamment écrit sur l'esthétique et l'art des Premières nations dans des revues, des catalogues et des livres d'art. Il a codirigé la rédaction du livre *Transference, Technology, Tradition: Aboriginal Media and New Media Art* (Banff Centre Press, 2005). Ce livre d'essais écrits par des artistes, des conservateurs et des universitaires décrit le paysage de l'art autochtone contemporain de même que l'influence de la critique et des normes occidentales et l'avènement libérateur des technologies peu coûteuses comme la vidéo et les médias en ligne. Ses vidéos, notamment « A History in Two Parts », « 2510037901 », « TAX THIS! » et « Out of the Darkness », ont été projetées au cours de festivals et dans des galeries, au Canada et à l'étranger. Il a organisé plus de cinquante expositions solo ou de groupe au Canada et à l'étranger, et il est souvent invité comme

conférencier. Sa plus récente production, intitulée « Culture Shock », a été présentée au Festival du film et des arts médiatiques *imagine-NATIVE*, en 2008, puis au Festival international du film de Berlin.

RÉSUMÉ

Une histoire de l'art autochtone constitue une trajectoire d'adaptabilité et de connectivité culturelles parfaitement en accord avec les conceptions autochtones du monde, ainsi qu'avec les pratiques artistiques coutumières et contemporaines. Elle est liée à des récits reposant sur des épistémologies antérieures et postérieures au contact de l'homme blanc. Elle est coutumière et contemporaine, en lien avec la réserve et le milieu urbain, tribale et hybride, empirique et cosmologique, vivante, dynamique et toujours changeante. Steven Loft examine les principales étapes qui ont jalonné l'évolution contemporaine des arts autochtones au Canada.

CONFÉRENCE

« Réflexions sur vingt ans d'art autochtone »

Université de Victoria

LE 8 FÉVRIER 2012

Mon nom est Steven Loft. Je suis Kanienkehaka de la Haudenosaunee. Je souhaite rendre hommage à mes aînés et à mes ancêtres — ceux qui m'ont précédé et qui ont marqué mon identité en tant que personne.

En jetant un regard sur les vingt dernières années de travail dans le domaine de l'art autochtone, je souhaite évoquer certains moments clés de l'évolution contemporaine et historique d'un mouvement d'art autochtone au Canada, et certains événements majeurs qui se sont alors produits. Comprendre la relation entre le Canada et les nations autochtones de ce pays fait partie intégrante de l'élaboration d'une esthétique propre à l'art autochtone contemporain. J'ai participé à certains de ces événements, parfois de manière seulement marginale, mais tous ont eu une influence sur ma carrière et sur ma vie, même ceux auxquels je n'étais pas directement lié.

Le présent document ne constitue pas une histoire exhaustive de l'art autochtone. Il s'agit plutôt d'un voyage auquel j'ai eu la chance d'être associé. Pour moi, l'art autochtone est essentiellement politique. Il représente le point culminant d'expériences vécues, depuis les sociétés coutumières antérieures à l'apparition de l'homme blanc jusqu'à l'entreprise coloniale. Il comporte des récits historiques

fondés sur des épistémologies antérieures et postérieures au contact avec la culture européenne, des narrations rendues plus puissantes par la continuité, inextricablement liées entre elles. Et il est une affirmation d'autonomie et de souveraineté culturelles.

Comme l'a écrit Jolene Rickard «le travail des artistes autochtones doit être perçu à travers les lentilles éclairantes de la souveraineté et de l'autodétermination, plutôt qu'uniquement selon les critères de l'assimilation, de la colonisation et de la politique de l'identité [...] La souveraineté est la frontière qui transforme l'expérience autochtone en la faisant passer du stade du traitement injuste à celui de la stratégie¹».

L'Expo 1967 et le Pavillon des Indiens du Canada

1967, en été: mes grands-parents m'ont fait visiter l'Expo 67 à Montréal. Ce fut un voyage fascinant et je suis sûr que je me suis fort amusé. Avons-nous visité le pavillon des Indiens du Canada? Sans doute. En ai-je gardé un souvenir? Non, je voulais seulement aller sur le monorail. Mais, sans que je le sache, ce qui se passait à l'intérieur de ce pavillon et derrière les rideaux allait avoir une incidence considérable sur ma vie.

L'Expo 67 a été une étape majeure, une occasion pour le Canada de se présenter au monde. Et la décision d'établir un Pavillon des Indiens du Canada paraissait sans doute très appropriée à l'époque: c'était une occasion d'illustrer les rapports magnifiques qu'entretenait le Canada avec ses peuples autochtones. Mais il n'en a pas été ainsi.

Le Pavillon des Indiens du Canada a été un moment décisif où l'art autochtone — ou «indien» comme on disait alors — et la politique se sont manifestés dans la description (et une description qui semblait alors très subversive) des récits et des réalités contemporaines des peuples autochtones.

1. Jolene Rickard, «Sovereignty: A Line in the Sand», *Aperture*, n° 139 (printemps 1995), 51.

Les Premières nations ont été un des deux seuls groupes « sociaux » de la population canadienne ayant eu une représentation séparée et leur propre pavillon. Les organisateurs avaient entrepris une ambitieuse série de consultations auprès des groupes autochtones, dont l'objet était de trouver des réponses à la question : « Que souhaitez-vous dire aux Canadiens et au monde lorsqu'ils visiteront l'Expo 67 ? » Certains rôles clés au sein de l'organisation étaient même détenus par des autochtones (certains d'entre eux faisant preuve d'une bonne dose d'activisme dans leur démarche). Le récit qui devait finalement se dégager du pavillon apparut à la fois déconcertant et stupéfiant, tant aux organisateurs qu'aux visiteurs.

Cette exposition illustre de manière critique et habile la lutte des peuples autochtones en vue de préserver autant qu'ils le pouvaient alors leur intégrité culturelle, leur primauté et leur souveraineté. Et elle permit au monde de découvrir l'art autochtone contemporain. Voici un résumé d'un message diffusé par le réseau anglais de la Société Radio-Canada le 4 août 1967 :

Vu de l'extérieur, il arbore tous les symboles inoffensifs de l'Indien nord-américain traditionnel : un tipi, un mât totémique, des tambours et des chants. Mais à l'intérieur, les Indiens du pavillon du Canada à l'Expo 67 offrent un message tout autre — celui de la pauvreté, de traités non respectés, de l'imposition d'une religion et des expériences malheureuses des enfants placés dans des pensionnats. Alors qu'une jeune hôtesse procède à une visite, un journaliste d'*Expedition* fait des observations empreintes d'amertume dans les salons d'exposition du pavillon².

Beaucoup de temps s'écoulera avant que je ne me rende compte de l'importance de cet événement. Je savais qu'il faisait partie de l'histoire de notre art, mais ce n'est que récemment que j'en ai réellement pris conscience. Je participais l'année dernière à une confé-

2. « *Expedition : Expo 67's Indians of Canada* », CBC Digital Archives, <http://www.cbc.ca/archives/discover/programs/e/expedition/expedition-july-7-1967.html> (consulté le 9 mai 2012).

rence où plusieurs des participants au pavillon faisaient part de leurs expériences. J'ai commencé à comprendre dans quelle mesure nous étions redevables à ces artistes qui ont repensé en profondeur l'art et l'activisme autochtones. Les récits dont ils nous ont fait part étaient drôles et émouvants et nous ont rendus conscients du long chemin parcouru ces dernières décennies et du chemin qu'il nous reste à parcourir. Comme le chercheur métis David Garneau l'a signalé dans ses observations liminaires : « Manifestement, c'était et cela demeure un lieu profond de dissension et la naissance de nouvelles possibilités³. »

Les artistes présents au pavillon étaient Tony et Henry Hunt (mât totémique), George Clutesi, Noel Wuttunee, Gerald Tailfeathers, Ross Woods, Alex Janvier, Tom Hill, Norval Morrisseau, Francis Kagige, Jean-Marie Gros-Louis, Duke Redbird et Robert Davidson. Ils ont été des pionniers et des visionnaires, et nous leur en sommes profondément redevables.

1988 — L'esprit chante : les traditions artistiques des Premières nations du Canada

Une autre exposition d'art autochtone, tenue 21 ans après celle du pavillon des Indiens du Canada, allait aussi susciter beaucoup de débats et de controverses. *L'esprit chante*, une exposition organisée par le Glenbow Museum et financée par la société Shell Oil, a été la plus coûteuse jamais tenue au Canada, son budget ayant totalisé 2,6 millions de dollars (la moitié de ce montant provenait de Shell)⁴.

L'exposition a emprunté un nombre élevé de biens culturels — représentant ce qu'on pourrait appeler notre histoire de l'art — de divers musées nord-américains choisis et administrés par

3. David Garneau, « Indian to Indigenous: Temporary Pavilions to Sovereign Display Territories », présentation devant l'Aboriginal Curatorial Collective Conference, Toronto, Ontario, 15-16 octobre 2011.

4. Ruth B. Phillips, « Show times: De-Celebrating the Canadian Nation, Decolonising the Canadian Museum », dans Annie E. Coombes (dir.), *Rethinking Settler Colonialism* (Manchester : Manchester University Press, 2006), 129.

des non-autochtones, sans consultation aucune avec les collectivités autochtones. L'intention des conservateurs était de sensibiliser les gens à la société et à la culture autochtones préeuropéennes, notamment en empruntant des objets pillés provenant d'établissements coloniaux, le tout étant financé par une société qui contestait activement une revendication territoriale de la nation autochtone Lubicon et qui extrayait des ressources de son territoire. Une promesse de catastrophe? Certes! Bien qu'ayant attiré un nombre raisonnable de visiteurs et reçu l'appui du gouvernement et des grandes entreprises, l'exposition a constitué un des moments les plus sombres de l'histoire des musées d'art autochtone de ce pays.

La protestation de Rebecca Belmore visant à appuyer la revendication de la nation Lubicon et l'appel lancé par celle-ci en faveur d'un boycottage ont été perçus comme une puissante réponse. Belmore manifestait devant le musée sans avoir sollicité son consentement et tenait une affiche où elle était représentée comme l'artefact n° 671B. Un code de musée? Ou un numéro de la Société des alcools correspondant à une bouteille de vin à bon marché? Belmore a délibérément entretenu l'ambiguïté à ce sujet. Elle ne se contentait pas de « se codifier » métaphoriquement parlant, elle s'imposait elle-même de revivre des contraintes du passé caractérisé par les abus et la marchandisation des peuples autochtones, un passé dont les musées se faisaient notamment les complices. Mais en tant que lieu de résistance et de subversion, elle s'est élevée au-dessus des taxonomies parfaitement illustrées dans *L'esprit chante* et en est sortie la tête haute et le regard perçant, dotée d'une parfaite maîtrise de soi⁵.

Il a fallu plusieurs années avant que je prenne conscience de l'incidence de *L'esprit chante*. Toutefois, des années plus tard, alors que l'art autochtone prenait de plus en plus de place dans ma vie,

5. Le gouvernement a récemment déclaré que les groupes autochtones s'opposant au pipeline Northern Gateway étaient des « radicaux » et des « ennemis de l'État ». Certaines perceptions ne changeront jamais!

j'entendais souvent parler de la débâcle de *L'esprit chante*. À la suite de l'exposition, des protestations et des nombreux cas de représentation erronée dans les musées, un groupe de travail sur les musées et les Premières nations a été créé pour proposer des mesures au gouvernement et à la communauté artistique sur l'exposition et la diffusion d'œuvres autochtones contemporaines et anciennes. Le rapport de ce groupe de travail a eu un effet beaucoup plus positif que *L'esprit chante*.

Quelques années après sa protestation, j'ai rencontré Rebecca Belmore et je suis fier de dire que nous sommes de bons amis. Sa passion, son intelligence profonde et sa capacité de synthétiser des enjeux complexes en produisant des œuvres d'art parfois déconcertantes et toujours provocantes, font d'elle une des artistes les plus exceptionnelles de notre pays. Elle a eu et continue d'avoir un effet marquant sur l'art autochtone et sur la formation d'une esthétique culturelle au Canada et ailleurs.

11 juillet 1990 — Oka

De manière très concrète, 1990 a été le point de départ de mon itinéraire vers mon intériorité autochtone et l'art autochtone. Oka a galvanisé la population autochtone. C'était notre lutte, notre combat, notre guerre, le tout diffusé par les réseaux de télévision selon les préjugés du jour et destiné à une population clairement indifférente à notre campagne en faveur de la souveraineté autochtone.

La crise d'Oka a été déclenchée à la suite d'une veille pacifique des citoyens mohawks de Kanesatake, qui protestaient contre un projet de la ville d'Oka visant à étendre le territoire d'un club de golf à leur territoire ancestral. Le 11 juillet 1990, la veille pacifique a pris une tournure dramatique lorsque la Sûreté du Québec s'est attaquée aux protestataires, ce qui a entraîné un affrontement de 78 jours entre les Mohawks, la Sûreté du Québec et l'armée canadienne.

L'incident est ancré dans la mémoire de chaque Canadien et de chaque citoyen des Premières nations qui en ont été témoins. Le

simple fait de mentionner le mot «Oka» évoque des images de blindés et de barricades; d'un guerrier mohawk et d'un soldat canadien se regardant les yeux dans les yeux; de personnages mohawks brûlés en effigie par les résidents mécontents d'une collectivité environnante; de la perte tragique d'une vie et de blessures persistantes. Des liens furent brisés entre les collectivités et entre les Premières nations et les Canadiens⁶.

Suivre le déroulement de ce conflit avait un effet dévastateur. Il y avait là quelque chose d'exaspérant. Et aussi, d'une certaine façon, de libérateur. Partout au pays, les collectivités autochtones ont réagi avec colère et rage, et nos artistes ont réagi en conséquence. J'ai commencé à percevoir la culture à travers un prisme différent, un prisme fondé sur la résistance et sur ce que Gerald Vizenor a appelé la «survivance». Selon Vizenor, «on ne peut se tromper sur la nature de la survivance dans les récits, la raison naturelle, les souvenirs, les traditions et les coutumes indigènes; on peut la reconnaître clairement dans les récits de résistance et dans les attributs personnels, comme la taquinerie humaniste indigène, l'ironie vitale, l'esprit, la mentalité et le courage. Le caractère de la survivance crée un sens de la présence indigène surmontant l'absence, la vacuité et la tyrannie⁷».

J'étais sur une voie qui se réaliserait intégralement trois ans plus tard. L'année 1993 a tout changé en moi, mais certains facteurs avaient déjà commencé à exercer leurs effets au cours des années précédentes.

L'année 1992 marque la célébration du 500^e anniversaire de la découverte par Christophe Colomb de ce qui allait devenir les «Amériques». Je pourrais parler longuement de cette erreur particulière de navigation et du passé colonial qui en fut le résultat. Qu'il

6. Shawn Atleo, «Oka, 20 Years Later: The Issues Remain», *The Globe and Mail* (12 juillet 2010), <http://www.theglobeandmail.com/news/opinions/oka-20-years-later-the-issues-remain/article1634811/print/> (consulté le 11 mai 2012).

7. Gerald Vizenor, *Survivance: Narratives of Native Presence* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2008), 1.

suffise de dire que les peuples autochtones de cette partie du monde subissent depuis cinq siècles l'horrible oppression génocidaire et raciste qu'elle a engendrée.

Pour les autochtones, l'année 1992 aura revêtu un caractère paradoxal. Combiné à beaucoup d'événements récents, le cinquième centenaire de l'arrivée de Christophe Colomb a été une période stimulante, pour le meilleur et pour le pire. En 1992, deux grandes expositions ont modifié la situation de l'art autochtone au pays : l'exposition *Terre, Esprit, Pouvoir* au Musée des beaux-arts du Canada et *Indigena: Perspectives des peuples autochtones sur les cinq cents ans* au Musée canadien des civilisations⁸.

Les expositions de 1992, chacune à leur manière, ont constitué un tournant, mais celui-ci n'a pas été sans soulever des controverses. Le fait que deux des trois conservateurs de *Terre, Esprit et Pouvoir* n'étaient pas autochtones mettait en évidence une attitude chauviniste continue du Musée des beaux-arts en matière d'art autochtone. Et puis il y avait tout ce débat sur « Que faire au sujet de la célébration de Christophe Colomb ? » En ignorant cette question, le Musée des beaux-arts a fait du tort au discours sur la souveraineté autochtone et l'anticolonialisme.

L'exposition *Indigena*, quant à elle, comptait deux conservateurs autochtones : Gerald McMaster et Lee-Ann Martin. Elle reposait sur une prémisse beaucoup plus dynamique et, en fin de compte, a eu une plus grande incidence sur moi. Je me concentrerai donc sur elle.

Dans le catalogue d'*Indigena*, on trouve les observations suivantes de George Erasmus, ancien Grand Chef de l'Assemblée des Premières nations :

8. À l'époque, le Musée canadien des civilisations était le seul établissement national qui avait l'habitude de collectionner des œuvres contemporaines d'art autochtone et de les exposer. Bien que le Musée des beaux-arts du Canada ait tenu l'exposition *Terre, Esprit, Pouvoir* la même année, il a fallu attendre une autre décennie avant qu'il ne s'engage de manière définitive à cet égard.

Qu'allons-nous célébrer? Je n'aime pas ce qui s'est produit au cours des 500 dernières années, ni des 125 dernières années. Je n'y peux pas grand-chose. Mais qu'allons-nous faire concernant les 500 prochaines années? Qu'allons-nous faire concernant les 10 prochaines années? Qu'allons-nous faire pour que, à l'arrivée de l'an 2000, il y ait des différences?

Je ne crois pas que nous ayons un événement précis qui mérite d'être célébré, à moins que nous décidions de faire quelque chose de différent dans le futur. Le moment est venu de procéder à des changements. Le moment est venu pour les Européens et pour leurs descendants, et pour les autres qui sont ici et qui sont des Canadiens, de commencer à s'attaquer au rapport fondamental qu'ils ont avec ce pays et avec les gens qui y vivaient avant leur arrivée. Nous pouvons faire les choses autrement dans ce pays — nous pouvons être des chefs de file pour le monde⁹!

J'ai eu l'occasion de parler à Lee-Ann Martin récemment au sujet de cette période et de l'exposition. Voici ce qu'elle a dit :

Au milieu des années 1980, je vivais aux États-Unis où je travaillais avec des collègues à un projet national sur les arts américains autochtones visant à contrer la célébration du cinquième centenaire, qui obtenait beaucoup de financement et d'attention de la part des médias. Alors que le gouvernement canadien se concentrait sur la célébration en 1992 du 125^e anniversaire du pays, et non sur celle du cinquième centenaire, Gerald et moi étions déterminés à centrer l'exposition sur cette longue histoire coloniale déclenchée par l'arrivée des Européens dans les Amériques. À l'époque, il était inhabituel de voir des conservateurs autochtones organiser un projet d'une telle ampleur et d'une nature aussi politique dans un établissement national. Avec le recul des années, je constate que nous voulions choquer les visiteurs du musée dans l'espoir de les affranchir de leur complaisance et de leur ignorance concernant l'histoire autochtone. Beaucoup de visiteurs ont indiqué qu'ils voulaient voir le « bel art » ancien des peuples autochtones. Les expositions d'art contemporain

9. George Erasmus, « Préface », dans Lee-Ann Martin et Gerald McMaster (dir.), *Indigena : perspectives autochtones contemporaines* (Hull, Québec : Musée canadien des civilisations, 1992).

au musée continuent de pulvériser les attentes de bon nombre de visiteurs en présentant l'art contemporain comme un prolongement historique et une médiation sur les possibilités futures.

Du point de vue de la conservation, notre principal objectif était d'inciter les artistes, écrivains et interprètes autochtones à traiter les questions de colonisation et de ténacité culturelle, à réfléchir sur le processus colonial. [Ici elle cite un passage d'un document des conservateurs :] « Dans un sens très concret, il s'agit d'un processus où une seule culture en vient à dominer comme jamais auparavant toutes les autres cultures du monde, ce qui lui permet maintenant de déterminer rien de moins que la destinée du monde¹⁰. »

En tant que projet artistique de réappropriation et de réaffirmation, *Indigena* a souligné la présence autochtone dans cette entité politique qu'est le Canada.

1993 — Un tournant personnel

L'art a toujours fait partie de ma vie. À un tout jeune âge, j'accompagnais ma grand-mère maternelle non autochtone dans des galeries d'art, des salles de théâtre et des concerts. Mais ce que j'ai commencé à découvrir en 1992 en visitant *Terre, Esprit, Pouvoir*, et encore davantage en visitant *Indigena*, ne ressemblait en rien à ce que j'avais vu jusque-là. C'est alors que je me suis rendu compte que l'art pouvait être une façon de se doter d'une identité, d'une identité audacieuse, dynamique, provocatrice, intrépide, parfois en colère, parfois accusatoire, mais toujours résolument fière et enracinée dans une nature autochtone contemporaine que je n'avais jamais observée auparavant.

Le 20 mars 1993, mon fils Tyler est né et j'ai obtenu mon premier « véritable » emploi dans le domaine des arts à la *Native Indian/Inuit Photographers Association* (NIIPA). Ce fut une journée très spéciale et ma vie s'en est trouvée profondément transformée. La même année fut également témoin de la sortie de *Kanehsatake: 270 ans de résistance* (1993), un film incroyable d'Alanis Obomsawin qui donne

10. Échange de courriers électroniques entre l'auteur et Lee-Ann Martin, printemps 2012.

des frissons. Ces trois événements ont eu une profonde influence sur moi et ont changé le cours de ma vie. Tous trois sont intimement associés à la formation de mon identité en tant qu'artiste, penseur, personne autochtone et père.

Mon emploi à la NIIPA a constitué le point de départ d'une carrière dont je suis heureux de dire qu'elle ne cesse de me passionner et à laquelle je me donne entièrement. La naissance de mon fils m'a aidé à reconnaître le sens profond de la responsabilité personnelle, sociale et culturelle. Il me rappelle encore notre place en ce monde et les joies implicites qui s'y rattachent, ainsi que les luttes et les raisons pour lesquelles ces luttes revêtent une égale importance.

Le film d'Obomsawin m'a révélé ce que signifie l'engagement dans les luttes de grande envergure que mènent les peuples autochtones au Canada.

Ce que j'ai appris, c'est que lorsque les membres d'une communauté prennent en main leur destinée et leur culture dans l'ordre politique, social et artistique, ils vont au-delà de l'oppression. Ainsi, la maîtrise de notre « image » devient un acte non seulement de subversion, mais aussi de résistance et, en fin de compte, de libération.

Tel est le défi fondamental que doivent relever les artistes autochtones et les producteurs culturels, dont le meilleur exemple est l'œuvre d'Obomsawin. Dans un genre dominé par l'hégémonie colonialiste et patriarcale, son œuvre soulève des questions fondamentales, non seulement concernant les sujets qu'elle décrit, mais aussi concernant le système de manipulation et de contrôle de l'image qui existe au sein des arts institutionnels, de la culture et des médias grand public. *Kanehsatake: 270 ans de résistance* est un film, mais c'est aussi un lieu de pouvoir. C'est une déclaration politique et artistique qui affirme un droit inaliénable et inhérent à l'autodéfinition, à la conscience de soi et à l'autodétermination des peuples autochtones. Ce film, comme les autres qui lui ont fait suite, comptent parmi les œuvres culturelles les plus significatives produites en ce pays.

Les films d'Obomsawin nous entraînent dans des réflexions intenses qui n'ont rien à voir avec l'attention superficielle accordée habituellement aux sujets qu'elle choisit. Elle fait une analyse critique et morale du choc des cultures et de leurs répercussions sur les peuples autochtones en se concentrant sur leurs vies et sur les récits de ceux qui n'ont généralement pas les moyens de se faire entendre. Cette vision de la culture autochtone repose non seulement sur une vision et une pensée indépendantes, mais sur l'hypothèse d'une souveraineté culturelle qui n'est habituellement pas accordée aux autochtones. Obomsawin juxtapose les résultats d'une hégémonie colonialiste et les expériences de ses personnages. Dans ses films, les Indiens ne sont pas les victimes homogènes d'un État dominateur, mais des personnes véritables luttant réellement pour retrouver leur identité. Pour ses personnages et pour elle-même, l'identité nationale et la souveraineté ne sont pas des concepts abstraits, mais des dimensions clairement identifiables de l'autonomie et de la survie culturelles.

Dès ses débuts à l'Office national du film, Obomsawin a lutté pour raconter les histoires des peuples autochtones d'un point de vue proprement autochtone. Elle a établi une esthétique autochtone non linéaire qui renvoie à une histoire commune et précédemment dénaturée. Elle précise : « L'histoire occupe une place centrale pour moi et dans l'ensemble de mon œuvre. Dans tout ce que j'ai fait, l'histoire est toujours présente. Celle-ci offre un récit et nous forme. Autrement, comment pourrions-nous savoir comment nous sommes arrivés là où nous sommes maintenant¹¹ ? » L'histoire s'insère constamment dans la structure de ses documentaires, comme intervieweuse, comme narratrice et, dans le cas de *Kanehsatake: 270 ans de résistance*, comme témoin. Dans les récits qu'elle nous présente, elle est donc non seulement observatrice, mais participante. Cette

11. Steve Loft, « Sovereignty, Subjectivity and Social Action : The Films of Alanis Obomsawin », Canada Council Archives, 2001, <http://canadacouncil.ca/canadacouncil/archives/prizes/ggvma/2001/2001-06-e.asp>

subjectivité crée un niveau de signification qui n'est pas assujéti à des préoccupations anthropologiques.

Les événements qui se sont déroulés à Oka en 1990 ont eu un effet profond sur les peuples autochtones de ce pays. Et bien que les médias en aient traité abondamment, il s'agit d'une de nos histoires et il fallait qu'elle soit racontée de notre point de vue. Grâce à *Kanehsatake: 270 ans de résistance* et aux films qui ont suivi, Obomsawin a donné un compte rendu rigoureux de l'affaire d'Oka et de ses répercussions au sein de l'historiographie des rapports entre autochtones et non-autochtones.

Lorsque j'ai vu *Kanehsatake: 270 ans de résistance* la première fois, j'ai été très surpris de la puissance avec laquelle ce film m'avait touché, aussi bien de manière émotive que cognitive. Qu'ai-je ressenti? De la colère? De l'orgueil? De l'amertume? Un peu de tout, assurément. Mais, surtout, j'ai entendu la voix d'une nation, la voix d'un peuple, ma voix. Et ce n'était pas une voix abstraite, panindienne ou d'oppression, mais une voix passionnée, celle d'un combat, la voix de « toutes mes relations ».

1995 et 2005 — L'impact retentissant de La Biennale de Venise

La Biennale de Venise remonte à 1895, l'époque des grandes expositions internationales, ces endroits où il n'était pas inhabituel d'exposer des « sauvages exotiques ». Ces grandes expositions ont été conçues comme des occasions pour les pays d'échanger des idées et de faire connaître leurs innovations technologiques et artistiques. Les grandes salles d'exposition se sont sans cesse multipliées dans le cadre de ces somptueux et spectaculaires déploiements de l'activité industrielle et coloniale. Et Venise en constitue un des plus importants. Tous les deux ans, tous les pays du monde y mettent en évidence leurs artistes dans des pavillons nationaux.

À bien des égards, la Biennale de Venise est une survivance anachronique des notions de nationalisme et d'expertise qui n'a rien à

voir avec les réalités du monde de l'art contemporain. Mais c'est une des expositions internationales d'art les plus importantes, les mieux connues et les plus fréquentées au monde.

Du point de vue de l'entrée de l'art autochtone canadien dans le discours international sur l'art, on ne saurait sous-estimer l'incidence de la Biennale. Toutefois, les expositions demeurent également des lieux d'exclusion et il convient d'analyser cet aspect alors que nous célébrons les artistes autochtones qui sont invités à y participer. Ma perception des grandes expositions internationales d'art en est une de perplexité devant cette forme d'exclusion, mais je dois reconnaître que, ces dernières années, j'ai observé une tendance vers l'inclusion et une reconnaissance de la diversité des conceptions esthétiques. Bien que les expositions demeurent souvent problématiques, je doute que cette tendance s'affaiblisse. Le génie métaphorique est sorti de la bouteille.

L'artiste métis Edward Poitras a été le premier autochtone à représenter le Canada à la Biennale de Venise et l'artiste Anishnaabe Rebecca Belmore a été la première femme autochtone à y représenter le Canada. À dix ans d'intervalle, ces deux artistes ont fait des déclarations franches et audacieuses sur la signification de l'identité autochtone hier, aujourd'hui et demain. L'œuvre de Poitras présentée à Venise était une méditation sur le coyote comme filou, une figure emblématique dans plusieurs cultures autochtones. L'artiste met les visiteurs en présence d'une cosmologie proprement autochtone, ce que plusieurs d'entre eux n'avaient jamais vu auparavant. Selon le conservateur de musée Gerald McMaster,

La vie et l'œuvre de Poitras illustrent parfaitement la notion de place et de politique d'identité. Je soutiens qu'entre les deux collectivités (et plus) — la réserve et le milieu urbain — il existe une zone socialement ambiguë, un lieu d'articulation que Poitras et d'autres artistes contemporains (autochtones) franchissent, expérimentent, interrogent et négocient fréquemment¹².

12. Gerald McMaster, *Edward Poitras: Canada XLVI Biennale di Venezia (Venise, 1995)* (Hull, Québec: Musée canadien des civilisations, 1995), 86.

Nous voulions tous célébrer le triomphe d'Edward, mais pas avant le mois de septembre de cette année-là.

En septembre, un Ojibwa, Dudley George, a été abattu par la police dans le parc provincial Ipperwash. C'était un manifestant sans arme: il a été le premier autochtone à être tué au xx^e siècle dans le cadre d'une revendication territoriale. Douze ans plus tard, en mai 2007, le juge Sidney Linden, commissaire chargé de l'enquête sur la mort de George, a conclu que la responsabilité des événements ayant abouti à la mort de George incombait à la Sûreté de l'Ontario, au gouvernement de l'ancien premier ministre Mike Harris et au gouvernement fédéral.

L'année 1995 avait bien commencée et nous avions ri et fait la fête avec Edward Poitras. En septembre, nous pleurions ce qui était arrivé et nous nous demandions si la paix serait un jour possible, si elle était même désirable et quelle place l'art et nous-mêmes tenions dans la lutte.

Moins d'un an plus tard, en novembre 1996, a paru le rapport de la Commission royale sur les peuples autochtones. On avait consacré cinq ans à tenir des audiences au cours desquelles des milliers de délégations et de témoins des divers coins du pays avaient été entendus, puis à rédiger cinq volumes totalisant 4 000 pages et traitant d'une multitude de questions. La mise en œuvre de ses 440 recommandations devait entraîner une transformation en profondeur des rapports entre autochtones, non-autochtones et gouvernements au Canada.

Concernant les arts et la culture, le rapport comportait l'observation suivante:

Tout en témoignant de l'histoire, des mythes et de la spiritualité, l'art en constitue un prolongement. Les arts sont un pont entre les valeurs et les conceptions autochtones traditionnelles, d'une part, et la vie contemporaine des autochtones, d'autre part. Qu'ils approfondissent des formes traditionnelles, des formes modernes, ou les deux, les arts et les artistes autochtones font partie des cultures autochtones en évolution. Leur art ne délimite pas seulement des cultures

autochtones distinctes, mais contribue aussi grandement à la définition et à l'identité culturelle du Canada¹³.

Hélas, la plupart des recommandations n'ont jamais été mises en œuvre. Le rapport demeure un document précieux, mais ignoré, et sans incidence sur les relations entre autochtones et gouvernements.

Fountain, l'œuvre que Rebecca Belmore a conçue en 2005 pour la Biennale de Venise, est une élégie sur la relation des peuples autochtones à la terre, à l'eau, au sang — autant d'éléments qui, pour les autochtones, sont profondément liés entre eux dans l'ordre du cosmos. Selon Cathy Mattes :

Contrairement aux fontaines d'eau commémoratives qui soi-disant représentent la prospérité, *Fountain* de Belmore comporte des niveaux de signification personnelle et globale. C'est une œuvre qui porte sur la puissance du lieu et sur nos besoins communs en tant qu'êtres humains. Partant du local et progressant vers le mondial, elle reconnaît aussi le caractère hégémonique de la mondialisation et le potentiel de violence qu'elle recèle pour la plus importante ressource naturelle, l'eau¹⁴.

Réfléchissant à son expérience à Venise, Belmore raconte ce qui suit :

C'était aux nouvelles. C'était en 1974. Des Indiens munis de fusils s'étaient emparés du parc Anishnabe, près de Kenora. Une usine de pâte et papier avait versé du mercure dans le réseau fluvial pendant les années 1960. En 1970, le gouvernement fédéral avait admis qu'il y avait eu contamination des eaux et interdit la pêche commerciale. Cette perte des moyens de subsistance influait sur les conditions de vie des collectivités des Premières nations, qui étaient liées à ces

13. *Rapport de la Commission royale sur les peuples autochtones*, 1996, volume 3, chapitre 6, http://www.collectionscanada.gc.ca/webarchives/20071211060511/http://www.ainc-inac.gc.ca/ch/rcap/sg/si61_e.html#5. Visual and Performing Arts

14. Cathy Mattes, «Feature: The Last Time I Saw Venice — Rebecca Belmore's *Fountain*», *ConunDrumOnline*, juin 2006, http://www.conundrumonline.org/Issue_3/Last_Venice.htm (consulté le 11 mai 2012)

eaux. L'occupation armée exprimait la colère et les frustrations des personnes concernées. Je me rappelle de ma grand-mère Maryanne regardant une émission sur l'écran d'un petit téléviseur en noir et blanc alimenté par une batterie de voiture. Elle parlait, adressant ses mots en Anishinabe à l'écran scintillant. Il y avait de la colère dans sa voix. « Maman [ai-je demandé], qu'est-ce que Cocum vient de dire? » « Si je n'étais pas une vieille femme, je serais là aussi. » Voilà ce que ma grand-mère avait dit¹⁵.

2006 — Norval Morrisseau : artiste shaman

Bien que, depuis 1960, les œuvres d'artistes autochtones soient de plus en plus présentes dans les principaux musées de beaux-arts, *Norval Morrisseau : artiste shaman* a été la première rétrospective solo consacrée à un artiste des Premières nations au Musée des beaux-arts du Canada. Elle a constitué un tournant et une apogée dans la trajectoire de l'art autochtone de ce pays. La synthèse des traditions et de l'art contemporain Anishnaabe que Morrisseau a réalisée offre un riche langage visuel où les êtres humains et les animaux interagissent sur des plans d'existence spirituels et terrestres. L'art de Morrisseau est caractérisé par une utilisation audacieuse de la couleur, par de puissantes « lignes de force » et par des récits et des légendes qui se situaient au cœur de sa pratique.

De sa première exposition (dont toutes les œuvres ont été vendues) à la Pollock Gallery en 1962 jusqu'à sa mort, Morrisseau aura été un artiste engagé et prolifique, un homme convaincu de sa propre destinée et de son pouvoir d'interpréter et d'illustrer la culture Anishnaabe. Il y a dans ses œuvres une sensualité, une sexualité et une spiritualité que l'on n'avait jamais observées auparavant

15. Rebecca Belmore, « Personal Reflections » (exposé lors du symposium *Vision, Space, Desire: Global Perspectives and Cultural Hybridity*, Venise, Italie, décembre 2005) et publié dans *Vision, Space, Desire: Global Perspectives and Cultural Hybridity* (Washington, D.C. et New York: NMAI Editions, 2005), 148-149.

dans l'art autochtone. Et il a enseigné aux artistes autochtones à ne pas craindre de se percevoir par rapport à leur histoire, à leur mythologie et à leurs réalités contemporaines.

Le monde merveilleux, complexe et en constante évolution de Morrisseau est une méditation et une révélation sur tout, de la transformation magique du shaman à la mort et à la peste répandues par les colonisateurs. Il a redéfini la présence artistique autochtone au Canada grâce à des visions, cosmologies, traditions artistiques et modes d'être proprement autochtones. Il a créé des narrations auto-définies de l'art et de la culture qui situent les traditions Anishnaabe et leur dynamique sociale et historique particulière au sein des mondes qu'il a inventés. Il les appelait ses « voyages vers le monde de l'invention ». Je me rappelle l'avoir vu quelques mois seulement après l'ouverture de son exposition. Émacié, frêle, mince, cet homme anciennement robuste était maintenant confiné à son fauteuil roulant. Il était tellement faible que nous avons tous dû nous rendre à la fourgonnette dans laquelle il voyageait pour lui offrir nos hommages — les hommages dus à un artiste qui, en plus d'être un créateur et un innovateur, avait transformé la façon dont l'art autochtone était perçu au Canada. Morrisseau est mort le 4 décembre 2007, moins d'un an après son entrée au Musée des beaux-arts du Canada.

Il n'était pas le premier artiste autochtone à bénéficier d'une exposition solo au Musée des beaux-arts (cet honneur revient à l'artiste inuit Pudlo Pudlat, en 1990¹⁶), mais l'ampleur, la taille et l'accueil de l'exposition *Norval Morrisseau: artiste shaman* a été un

16. Au Canada, le mot « autochtone » désigne trois « peuples indigènes » dont il est fait mention dans la Constitution canadienne : les Premières nations (on parlait autrefois des Indiens), les Inuits (on parlait autrefois des Esquimaux) et les Métis. Pudlat (un artiste inuit) a été le premier « autochtone » dont les œuvres ont fait l'objet d'une exposition solo au Musée des beaux-arts du Canada, tandis que Morrisseau a été le premier artiste des « Premières nations » à qui une telle exposition a été consacrée.

tournant et une étape fondamentale du Musée des beaux-arts du Canada.

Depuis, il y a eu d'autres expositions d'œuvres autochtones — Daphne Odjig, Carl Beam et celle des œuvres de l'artiste Dene Suline/Saulteaux Alex Janvier. Pour la première fois dans son histoire, le Musée des beaux-arts du Canada est doté d'un département d'art autochtone. Quelle évolution depuis 1986, lorsque cette auguste institution a acquis sa première œuvre d'« art contemporain indien »!

2011 — Rencontres mémorables

C'est en 2011 qu'a eu lieu l'ouverture de *Close Encounters: The Next 500 Years*, la plus grande exposition internationale d'artistes autochtones jamais tenue au Canada et, vraisemblablement, dans le monde. Ce fut une occasion de réfléchir sur la signification des artistes autochtones sur la scène artistique mondiale et ici en Amérique du Nord, tout en essayant de rester au chaud dans le froid engourdissant d'une nuit de janvier à Winnipeg.

Avec Lee-Ann Martin, Candice Hopkins et Jenny Western, j'ai été co-conservateur de cette exposition. Ce travail a sans doute été un point fort de ma carrière, car il m'a permis d'œuvrer à un projet d'une portée et d'une taille sans précédent avec une brillante équipe de collaborateurs. Et, d'une certaine manière, il m'a ramené à 1992 puisque j'avais la chance de travailler avec Lee-Ann Martin, la co-conservatrice de l'exposition *Indigena*, qui a tant influé sur ma pensée. L'exposition *Close Encounters: The Next 500 Years* se voulait une réflexion sur l'avenir selon diverses perspectives d'artistes et d'écrivains autochtones. Pour nous, conservateurs, notre sentiment se résumait comme suit :

Les pensées, les images et les mots ont été omis dans les débats sur l'avenir. S'ils y figurent, c'est souvent grâce à des prophéties et à des prévisions panindiennes qui sont mal comprises et que la culture dominante s'est appropriée. Ces disciplines universitaires les plus

intimement associées à l'étude des arts et de la culture autochtones — l'histoire de l'art et l'anthropologie — ont généralement réussi à nous fixer dans le passé. La culture populaire et les médias tendent à renforcer cette notion. Dans *Close Encounters*, les autochtones proposent des méditations spéculatives, critiques et esthétiques sur notre avenir collectif¹⁷.

Les artistes et les écrivains participant au projet ont soulevé des possibilités fascinantes concernant les cinq cents prochaines années. Comme l'indique le photographe et cinéaste Victor Masayesva, « nous avons tous à des degrés divers façonné le futur. Nous sommes tous voyants, devins, prophètes, assumant sciemment nos prédictions¹⁸ ». L'idée d'organiser une exposition sur les conceptions de l'avenir est apparue à un stade très précoce du processus. C'était un moyen de séparer radicalement l'art et la culture autochtones du passé et de transformer l'exposition en une plateforme pour imaginer à quoi pourrait ressembler le monde dans 500 ans. Le nom de l'exposition est spécifique, évoquant tout à la fois des récits de rencontres entre autochtones et non-autochtones et suggérant la science-fiction et ses notions souvent très romancées de contact.

Certes, le monde de l'art a profondément évolué. Les artistes autochtones sont représentés dans les grandes collections publiques et privées, les expositions des principales galeries d'art, les foires et les biennales internationales d'art, mais la question n'en reste pas moins de savoir si leurs voix sont entendues lors des grandes démonstrations d'amitié et d'autosatisfaction de l'élite artistique. Le mouvement d'esthétique autochtone et de souveraineté culturelle progresse-t-il?

17. Candice Hopkins, Steven Loft, Lee-Ann Martin, Jenny Western, « Introduction », dans Sherry Farell-Racette (dir.), *Close Encounters: The Next 500 Years* (Winnipeg: Plug In Editions, 2011), 13.

18. Victor Masayesva, *Husk of Time: The Photographs of Victor Masayesva* (Tuscon, AZ: The University of Arizona Press, 2006), 64.

La réponse est oui et non. Le nombre et le rayonnement des artistes autochtones, de même que le dialogue critique à leur sujet, constituent maintenant un véritable mouvement dans le monde de l'art. Mais ce que l'on oublie parfois dans la célébration (par ailleurs tout à fait appropriée) de ces réalisations, c'est le rôle de l'art autochtone en tant qu'affirmation de la souveraineté culturelle. À moins que l'on ne reconnaisse la violence coloniale et l'oppression culturelle exercées par les États colonisateurs contre les peuples autochtones, il ne peut y avoir de paix, ni de rapprochement, ni d'évolution positive. Jolene Rickard décrit la souveraineté comme « une ligne dans le sable ». Selon la perspective autochtone, la souveraineté repose sur des notions de responsabilité communale, d'autonomie culturelle, de connaissances traditionnelles et d'identité nationale. Une position difficile à tenir sans doute, mais une position fondée sur la conscience d'une appartenance culturelle et sur une force à la fois philosophique et ontologique.

En lisant les œuvres des artistes autochtones, il faut toujours avoir à l'esprit la position des artistes en tant que créateurs, interprètes, traducteurs et fournisseurs d'une épistémologie culturelle propre. Décoloniser, c'est supplanter les patriarchies racistes et les remplacer par des dialogues pluri-contextuels tout en comprenant et en reconnaissant la place d'une souveraineté autochtone intrinsèque enracinée dans la terre, la langue, la culture et les modes de connaissance et d'être. Il s'agit d'une progression, une progression fondée sur le respect mutuel, la compréhension mutuelle et le désir d'analyser les complexités des interrelations. Une progression vaste et riche, mais difficile aussi.

L'exposition *Close Encounters* a été une expression de cette progression. Elle a illustré ce que les artistes autochtones pensent concernant l'avenir — un avenir de dialogue culturel, polyculturel et interculturel qui résiste aux hégémonies racistes. Elle a été une invitation à poursuivre l'affirmation de la souveraineté autochtone,

mais elle nous a également rappelé les responsabilités communes qui nous incombent en tant que producteurs culturels autochtones.

La lutte en faveur des droits des autochtones et de la souveraineté se poursuit, même si les politiques d'assimilation et d'extinction continuent d'occuper une place dominante dans l'idéologie du gouvernement. Dans nos collectivités, dans ce pays et partout dans le monde, les peuples autochtones continueront d'affirmer leurs droits fondamentaux, ainsi que les droits qui leur sont dévolus en vertu de la constitution et des traités. Et on trouvera toujours les artistes qui les accompagneront dans leur cheminement, dans leur résistance, dans leur survivance et dans leur avenir.

En déterminant notre histoire de l'art, nous nous nommons nous-mêmes, créant ainsi notre propre perception de nous-mêmes et nous libérant des concepts colonialistes trop souvent intériorisés par les autochtones. En outre, nous donnons à nos artistes un cadre et une fondation enracinés dans leurs propres traditions, histoires, cultures et avenir. Les artistes autochtones ont été obligés de se colleter avec le fait qu'ils existent au sein d'une hégémonie culturelle. Il y a très peu de choses susceptibles de les encourager à élaborer une esthétique propre hors des limites d'une histoire de l'art eurocentrique... pourtant, c'est précisément ce qu'ils ont fait¹⁹!

Ce passage est tiré de ma première publication importante en tant que conservateur. J'y ai cru alors et j'y crois encore. Le voyage se poursuit.

19. Steven Loft, «Alt. Shift. Control», dans Steven Loft et Shirley Madill (dir.), *Alt.Shift.Control: Musings on Digital Identity* (Hamilton, Ont.: Art Gallery of Hamilton, 2000), 7.