

Autochtones : de la décolonisation de l'art par l'art

Guy Sioui Durand

Numéro 321, automne 2018

Premiers Peuples : cartographie d'une libération

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/89395ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Sioui Durand, G. (2018). Autochtones : de la décolonisation de l'art par l'art. *Liberté*, (321), 24–26.

Autochtones : de la décolonisation de l'art par l'art

GUY SIOUI DURAND

Tsei8ei
8enho8en

Les miens dormiront pendant 100 ans, et quand ils se réveilleront, ce seront les artistes qui leur rendront leur esprit.

LOUIS RIEL

La décolonisation autochtone du champ de l'art pourrait être perçue comme un processus quasi achevé en Kanata. Depuis les années 1960, les artistes autochtones rendent visible la transformation expressive, symbolique et politique des rapports coloniaux. Une véritable histoire amérindienne de l'art amérindien se construit. Faut-il conclure que la prophétie de Louis Riel, en exergue, s'accomplit? Nous présenterons ici quelques éléments contemporains d'une *décolonisation de l'art par l'art*.

En 1964, à Toronto, les premiers travaux du peintre ojibwé Norval «Copper Thunderbird» Morriseau arrivent comme un coup de tonnerre dans le monde des galeries d'art. L'artiste, élevé par ses grands-parents chamanes, développe une œuvre où il confronte la cosmogonie chamanique aux icônes chrétiennes. Son style fera école parmi les générations suivantes de peintres et de graveurs autochtones. C'est le «Woodland Style». Morriseau fait partie de la dizaine d'artistes autochtones dont les œuvres ornent l'architecture originale du «pavillon des Indiens», sur le site de l'Exposition universelle de 1967 à Montréal. Le pavillon tranche nettement avec ceux du Québec et du Canada. Les œuvres d'art engagé, notamment celles d'Alex Janvier, sont présentées dans les salles thématiques du pavillon. Elles révèlent au monde entier la réalité crue des réserves amérindiennes.

Deux ans après l'Expo 67, à Alcatraz en Californie, on assiste à l'émergence des mobilisations de l'*American Indian Movement*. La contestation politique s'éveille: on parle dans les médias de la montée du «pouvoir rouge». En 1973, ce sont les affrontements de Wounded Knee, à l'endroit même où a eu lieu, en 1890, le massacre de 150 membres de la nation lakota par l'armée américaine. Au Québec, la mobilisation s'intensifie jusque dans les années 1990, culminant avec la crise politique et militaire de Kanehsatake/Oka. Or, ce

bouillonnement militant est soutenu par une vaste production artistique, visible dans les grandes expositions comme *L'œil amérindien. Regards sur l'animal* (Québec, 1991); *Terre, Esprit, Pouvoir* (Ottawa, 1992); *Indigena. Perspectives autochtones contemporaines* (Gatineau, 1992) ou encore *Nouveaux Territoires* (Montréal, 1992). Ces expositions présentaient notamment des œuvres de protestation contre les commémorations officielles – et postcoloniales – du 500^e anniversaire de la soi-disant «découverte des Amériques».

Ce dynamisme s'est maintenu jusqu'à aujourd'hui. En 2018, des programmes de soutien à l'art autochtone ont été mis sur pied par les Conseils des arts. On trouve des expositions et des collections d'art autochtone dans les grands musées. On présente le travail d'artistes autochtones dans les grandes biennales et les festivals; un circuit de galeries, un réseau de centres d'artistes et de périodiques culturels se sont mis en place. On a intégré l'art autochtone aux corpus d'enseignement dans les écoles de beaux-arts et d'histoire de l'art. Tout comme en sciences humaines, on intègre des protocoles éthiques particuliers pour aborder correctement l'esthétique autochtone. Les artistes jouissent d'une réelle reconnaissance, ils s'affranchissent de la mainmise coloniale sur l'art. On ne se contente plus d'une décolonisation *de l'art*, c'est-à-dire d'une vague reconnaissance de l'art autochtone à l'intérieur des institutions coloniales. Nous sommes entrés dans une phase nouvelle: celle de la décolonisation *par l'art*.

Le processus de décolonisation *de l'art* était fondé sur la résilience, la résistance, la contestation et la critique. Le processus de décolonisation *par l'art*, quant à lui, vise à compléter la réinscription des peuples autochtones dans l'histoire politique, en utilisant l'art comme avant-garde. Ce processus est loin d'être arrivé à son terme. Il doit se poursuivre, notamment au Kébeq. Ce processus de décolonisation n'est d'ailleurs pas une simple entreprise d'assimilation institutionnelle et fonctionnelle de l'art autochtone aux valeurs multiculturalistes canadiennes ou interculturalistes québécoises. Nous avons affaire à une mutation bien plus profonde, propulsée par des stratégies émancipatoires qui contournent les forums officiels de «rencontre», de «commémoration» et de «réconciliation» des institutions coloniales. Les initiatives de décolonisation par l'art portent bien au-delà de



KENT MONKMAN, LA BELLE ET LA BÊTE / BEAUTY AND THE BEAST
CENTRE CULTUREL CANADIEN, PARIS, DU 18 MAI AU 5 SEPTEMBRE 2018, COMMISSAIRE CATHERINE BÉDARD

ces mises en scène décalées des pratiques militantes et artistiques autochtones.

Les stratégies de décolonisation par l'art sont multiples, mais elles placent en leur cœur la notion de «réensauvagement». Elles visent autant à reconstituer les imaginaires qu'à perpétuer l'héritage mnémorique. Elles élaborent des méthodes d'autodétermination qui permettent de faire advenir la justice et la réparation. Ces pratiques artistiques fondent le renouvellement des relations avec les allochtones sur un principe d'équité et de réciprocité. Tous sont conviés à tisser ces nouveaux liens: Autochtones, gens de la diversité culturelle, Canadiens et Québécois dits de souche, gens des communautés autochtones comme des villes...

À ce jour, les créateurs et les intellectuels autochtones bousculent l'évolution de la société par leur inventivité, mais force est d'admettre qu'ils s'activent encore dans un espace marginal. Comment sortir de cette marge afin de compléter la révolution en cours? Je propose ici trois pistes de réflexion éthiques et esthétiques qui m'apparaissent porteuses d'un passé... qui a de l'avenir.

Onywahteretsih': la mémoire et le «réensauvagement»

La première piste s'ouvre sur la mémoire et la conscience historique, alors que les artistes autochtones tentent de (re) construire leur propre histoire de l'art. Cette approche, théorisée par des penseurs comme le philosophe et historien Georges E. Sioui ou le politologue Kanien'kehá:ka Taiiaka Alfred, a inspiré plusieurs initiatives. Celles-ci misent sur la préservation, la création et la transmission. Prenons par

exemple les activités du Collectif des commissaires autochtones, ou alors les programmes éducatifs de l'Institution Kiuna à Odanak – la seule institution d'enseignement post-secondaire autochtone en territoire autochtone au Québec. Ces initiatives tentent d'allier tradition et créativité actuelle. On tente d'incarner ainsi *l'onywahteretsih'*, soit l'idée que «les racines de l'art sont anciennes» et qu'il faut mobiliser cet héritage pour influencer les pratiques artistiques contemporaines.

Les œuvres qu'on retrouve aujourd'hui sur les cimaises des musées imposent les canons et les représentations civilisationnelles des élites aristocrates, bourgeoises et technocrates. Elles constituent les quatre cinquièmes des collections des beaux-arts, et le discours dominant en histoire de l'art assoit par deux fois leur légitimité. Or, les artistes autochtones inspirés par *l'onywahteretsih'* subvertissent ce monopole sur l'imaginaire et les représentations. Par exemple, le peintre d'origine crie Kent Monkman, alias *Miss Chief Eagle Testickle*, dans ses expositions magistrales *Shame and Prejudice* (Toronto, 2017) et *La Belle et la Bête* (Paris, 2018), déconstruit le colonialisme incrusté dans le canon artistique d'héritage européen. Ses œuvres critiquent *en images* le pillage de la nature et la conquête des territoires autochtones. Monkman déstabilise l'historicisme officiel de l'art pictural. Tantôt, son regard autochtone renverse les perspectives plastiques cubistes pour y substituer la pensée mythologique et animiste. Ailleurs, il se réapproprie les codes du surréalisme pour les appliquer aux nouvelles réalités urbaines des autochtones hors des réserves. Monkman procède ainsi au «réensauvagement» des œuvres, et ce, de façon tout à fait

Les créateurs et les intellectuels autochtones bousculent l'évolution de la société par leur inventivité, mais force est d'admettre qu'ils s'activent encore dans un espace marginal.

iconoclaste, en utilisant son avatar *Miss Chief Eagle Testickle* et en adoptant des procédés bédéistes, kitsch ou pop art qui troublent les codes prétendument immuables des beaux-arts.

L'artiste multidisciplinaire anishinaabe Maria Hupfield, quant à elle, présente dans sa plus récente exposition, *Celle qui continue de donner* (Toronto, 2017; Montréal et Paris, 2018), des objets auxquels elle donne vie lors de ses performances artistiques. Hupfield défend ainsi l'idée que les objets acquièrent une signification particulière à travers la performance artistique. Ils s'animent, pour ainsi dire, alors qu'autrement, ils entrent en dormance. L'artiste réhabilite ici l'esprit chamanique des objets, évoquant le monde autochtone d'avant son évangélisation forcée et génocidaire. En plus de ses expositions, Hupfield crée ce qu'elle appelle des « post-performances », qui contribuent à la construction d'une auto-histoire autochtone. Par exemple, en 2017, à la galerie d'art de l'Université du Québec à Montréal (UQAM), Hupfield, au son complice des tambours du groupe Odaya, a rendu hommage à la grande cinéaste w8banakise Alanis Obomsawin, tout en dialoguant avec elle. Il s'agit là d'un procédé de « réensauvagement » de l'art par la mémoire.

Iwa'ah, yatàtiatha' wendat : nommer le monde en nos langues

La seconde piste d'exploration de la décolonisation par l'art interroge l'usage de la langue. Ces dernières années, on assiste à l'émergence d'un corpus impressionnant de poésie, de nouvelles et de romans, de films, de chants ou même de dictionnaires et de matériel didactique qui vise la protection et la transmission d'un patrimoine linguistique en danger. En littérature, on peut évoquer le travail de Joséphine Bacon, de Natasha Kanapé Fontaine ou de Louis-Karl Picard Sioui. Au cinéma, on pense à Yves Sioui Durand et en musique, à Florent Vollant, à Sakay Ottawa, à Kashtin ou aux Black Bear Singer's.

Le mouvement de revitalisation et d'apprentissage des langues autochtones par l'art a pris une ampleur considérable, d'un océan à l'autre. En plus de la production artistique, on observe aussi un engouement pour les pratiques communautaires comme les pow-wow. On tente ainsi de raviver les sensibilités autochtones, de mobiliser les langues ancestrales pour nommer et penser le monde en accord avec l'éthique et l'esthétique des Premiers Peuples. On réclame leur reconnaissance politique. D'ailleurs, cela percole déjà jusque dans les institutions parlementaires: pensons par exemple aux revendications linguistiques du député fédéral néodémocrate d'origine crie Roméo Saganash.

L'ère des Agokwes

La troisième piste concerne l'exploration du corps, des identités spirituelles et sexuelles par le théâtre, la danse, la performance et les œuvres multimédias. Ces pratiques artistiques déconstruisent l'expression du genre et des identités sexuelles, en mobilisant la spiritualité ancestrale. Voici venue l'ère des *Agokwes*, terme qui signifie, en langue anishinaabe, « à l'intérieur de l'homme, il y a une femme ». C'est de cette conception que naît l'appellation « *Two-Spirits* », ou bi-spirituel, que l'on associe à la bisexualité. On retrouve ce concept dans plusieurs traditions ancestrales. Chez les Inuit, par exemple, il n'était pas rare que les enfants soient vêtus sans égard à leur sexe biologique, et ce, jusqu'à l'adolescence.

L'avatar de Kent Monkman évoqué plus haut, *Miss Chief Eagle Testickle*, est à l'image de ces explorations du genre et de la sexualité, dans une perspective de décolonisation par l'art. Le personnage a été représenté pour la première fois en 2004. Il s'agit d'un *Agokwe* excentrique: il présente à la fois les traits ancestraux du *two-spiritism* et ceux d'un *queer* extravagant, bien campé dans l'époque contemporaine. Au fil du temps, ce personnage est devenu l'alter ego de Monkman, performant l'éclatement du genre et de la sexualité dans l'art autochtone. Ces dernières années, ce sont plutôt des femmes artistes qui ont repris le flambeau, en abordant leur propre quête identitaire et sexuelle. L'intention est claire: ces artistes colportent tous la déviance, dans une perspective de guérison et d'acceptation. (L)

♦ Wendat (Huron), **Guy Sioui Durand** est sociologue (Ph. D.), commissaire indépendant, critique d'art et conférencier-performeur. Il enseigne l'art autochtone à l'Institution Kiuna. Il s'intéresse au réensauvagement des imaginaires et au renouvellement des relations entre Autochtones et allochtones. Il est l'auteur de *L'art comme alternative* (1997) et en 2018, il a été commissaire du projet *Skywalkers/Ironworkers Mohawks*, dans le cadre du Rassemblement international d'art performance autochtone (RIAPA) à Wendake.