

D'Indigena à Sakahàn. Éléments de réflexion pour une affirmation autochtone dans l'art contemporain

Marie-Charlotte Franco

Number 122, Winter 2016

Affirmation autochtone

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/80417ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Franco, M.-C. (2016). D'Indigena à Sakahàn. Éléments de réflexion pour une affirmation autochtone dans l'art contemporain. *Inter*, (122), 30–33.



DANGER
EXTREMELY FLAMMABLE
VAPORS IF SWALLOWED OR INHALED
MAY CAUSE IRRITATION

FLAMMABLE

D'INDIGENA À SAKAHÀN

ÉLÉMENTS DE RÉFLEXION POUR UNE AFFIRMATION AUTOCHTONE DANS L'ART CONTEMPORAIN

► MARIE-CHARLOTTE FRANCO

Sakahàn, première quinquennale internationale d'art autochtone, ouvrait ses portes pendant l'été 2013 à Ottawa, 21 ans après que le projet¹ *Indigena* eut vu le jour au Musée canadien des civilisations². Dans le catalogue publié pour l'occasion en 1992, l'artiste mohawk Joseph Tehawehron David constatait un état de fatigue généralisée de la part des Premières Nations et des Inuits. Ce ressenti faisait résolument écho à l'actualité politique de la fin des années quatre-vingt et du début des années quatre-vingt-dix, ne laissant présager rien de bon pour les années suivantes. En 2013, ces « héros invisibles »³ surgissaient, forts d'une énergie créatrice et de nouveaux réseaux de relations. Ensemble, leurs œuvres ont ravivé les braises d'une expression artistique unique, projetée désormais à une nouvelle échelle sur l'échiquier de l'affirmation autochtone. Si Greg Hill, Mohawk et conservateur du fonds Audain d'art indigène du Musée des beaux-arts du Canada, envisageait, dans la postface du catalogue *Sakahàn*, une filiation naturelle avec l'exposition Terre, esprit, pouvoir présentée en 1992, je proposerai, pour ma part, une réflexion comparative avec le projet *Indigena* commissarié par Gerald McMaster, Cri des Plaines, et Lee-Ann Martin à l'occasion du 500^e anniversaire de l'arrivée de Christophe Colomb en terre des Amériques. Pour ce faire, j'entends ici relever plusieurs points d'intérêt entre les deux expositions sans toutefois prétendre être exhaustive. Résonnant et se distinguant l'une l'autre sur de nombreux aspects, elles s'engagent toutes deux activement vers une affirmation autochtone grandissante dans le monde de l'art contemporain, aussi bien à l'échelle nationale canadienne qu'à l'échelle internationale depuis la fin des années quatre-vingt.

Indigena en 1992 et *Sakahàn* en 2013 s'inscrivent dans deux moments au sein des histoires de l'art autochtone canadienne et mondiale, nous permettant de poser un regard historique sur les pratiques artistiques contemporaines. Ces expositions se répondent très clairement sur plusieurs aspects parmi lesquels le caractère politique affirmé et revendiqué, le travail de conservateurs autochtones, le rôle des musées nationaux, la qualité des œuvres exposées et l'affirmation identitaire des Premiers Peuples. Le projet du Musée canadien des civilisations proposait un retour critique sur les 500 dernières années et choisissait plutôt de célébrer la diversité et la ténacité culturelles et artistiques autochtones, tout en portant un message d'espoir pour les années futures. L'année 1992 s'ouvrait ainsi sur une nouvelle ère, une rencontre et un dialogue avec les autochtones malgré le contexte politique explosif de la fin des années quatre-vingt et du début des années quatre-vingt-dix. Le projet s'érigait alors comme un symbole de survie et de force des Premières Nations et des Inuits dans un monde euro-canadien peu empathique face à leurs conditions d'existence et à leur vision du monde. Le projet *Indigena*, par la voie multidisciplinaire, tenait à rendre la parole aux oubliés et devenait la vitrine de luttes idéologiques et pragmatiques auxquelles étaient – et sont encore actuelle-

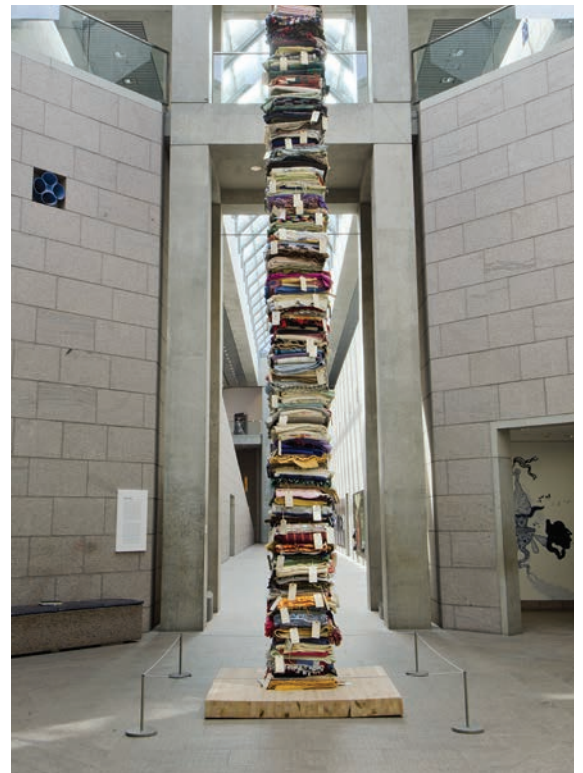
ment – confrontées, chaque jour, des milliers de personnes. Par la voie créatrice, *Sakahàn* ne fait que confirmer cette urgence de préserver les histoires et cosmologies locales, de cicatrifier les blessures du passé colonial, de combattre les injustices auxquelles les Premiers Peuples font trop souvent face dans un silence et un désintérêt généralisés. Aussi, si le propos et les objectifs des deux expositions ont évolué jusqu'à récemment y inclure les autres peuples du monde, *Indigena* et *Sakahàn* exprimaient avec force les intérêts de Gerald McMaster et de Greg Hill, deux artistes et conservateurs importants pour la muséologie autochtone canadienne et internationale.

De la résonance entre les expositions...

À plus de 20 ans d'intervalle, *Indigena* et *Sakahàn* présentaient une remise en question de l'histoire officielle en révélant les idéologies sous-jacentes et les microrécits souvent occultés au profit des métarécits, emprunts du « paradigme sauvage » et de la vague de l'anthropologie d'urgence de la fin du XIX^e jusqu'au début du XX^e siècle. Toutes deux luttèrent contre cette amnésie historique allochtone concernant aussi bien le récit de l'arrivée de Christophe Colomb au XV^e siècle que les épisodes subséquents au contact, jusqu'à une vision encore actuellement figée de la réalité autochtone dans le monde. Les œuvres exposées dans les deux musées illustraient alors la résilience des peuples opprimés, voire leur « survivance »⁴ qui s'exprimait dans leurs actes et créations, comme en témoigne

> Brian Jungen, *Nicotine*, bidon d'essence gravé, 2007. Collection particulière, Londres. © Brian Jungen Studio. Photo fournie avec l'aimable autorisation de l'artiste et de Casey Kaplan, NY.

> Marie Watt, *Récits de couvertures : Sept générations, adawe et être*, couvertures pliées et empilées, étiquettes en papier. 2013. Installation exécutée sur place, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Photo : © MBAC.

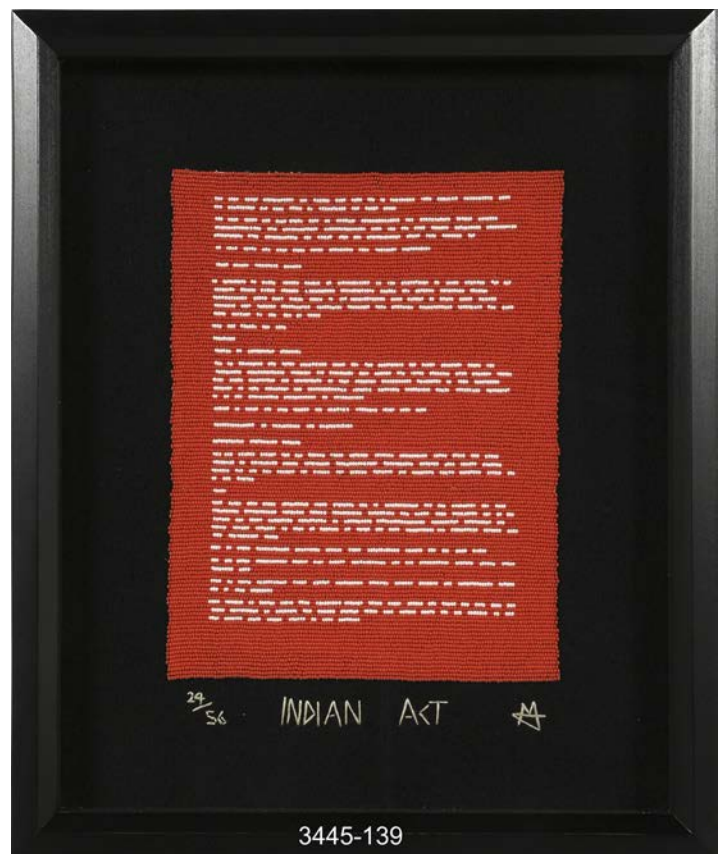


Gerald Vizenor. L'essentialisme assumé qui prévalait aussi bien au Musée canadien des civilisations qu'au Musée des beaux-arts du Canada offrait aux Premiers Peuples un espace positif d'expression et d'autoreprésentation, à la fois de manière inclusive avec les autres peuples qui s'auto-identifiaient comme autochtones et exclusive envers les allochtones. De plus, l'introduction de techniques non traditionnelles rompait les barrières hiérarchiques qui amenaient l'art autochtone à n'être construit qu'en tant qu'art dit premier. Celle-ci validait en quelque sorte leur contemporanéité pour les critiques les plus sceptiques, habitués des musées d'anthropologie et des expositions primitivistes. McMaster et Martin voulaient valoriser ces techniques mixtes, symboles encore et toujours de leur créativité artistique : « Conformément aux principes du projet – et dans la droite ligne de la longue histoire d'adaptation au changement de leurs peuples –, les artistes se sont servis de moyens d'expression et de techniques d'origine européenne pour exprimer leurs valeurs et leurs philosophies³. »

À titre d'exemples, Jim Logan peignait le chandail de l'équipe de hockey des Canadiens de Montréal sur ses toiles, Mike MacDonald s'exprimait par la vidéo et Joane Cardinal-Schubert réemployait des palissades en bois, des couvertures et photographies de magazines ainsi que du linge de cuisine pour ses installations. Dans les salles de *Sakahàn*, Brian Jungen détournait des bidons d'essence, Da-ka-xeen Mehner utilisait la technique du photomontage pour se moquer de la folklorisation de sa culture et Maika'i Tubbs transformait de la vaisselle de plastique en autant de fleurs maléfiques et dangereuses. Gerald McMaster et Lee-Ann Martin, pour *Indigena*, mais aussi Greg Hill, Candice Hopkins et Christine Lalonde, à l'occasion de *Sakahàn*, ont donc réalisé un véritable tour de force politique par la mise en valeur des pratiques artistiques autochtones contemporaines nationales et transnationales, malgré un désengagement visible des deux musées nationaux face aux discours produits. En effet, aucune trace, aucun descriptif du projet *Indigena* n'est accessible sur le site Internet du Musée canadien de l'histoire. De son côté, dès l'entrée de l'exposition, le Musée des beaux-arts du Canada annonçait qu'il se défaussait de toute responsabilité, les œuvres exposées ne reflétant pas la vision du musée fédéral. Ce propos était d'ailleurs réitéré face à l'immense wampum de Nadia Myre qui marquait l'introduction à la deuxième partie de la quinquennale. Finalement, les deux expositions, plutôt que de présenter les Autochtones comme autant d'observés, ont réussi à renverser les paradigmes occidentaux institués et ont placé les Premiers Peuples en tant qu'observateurs du monde, reconsidérant alors même leur position au sein des institutions muséales nationales et d'une histoire de l'art internationale plus large que simplement allochtone.

... à un élargissement de l'affirmation artistique autochtone

Néanmoins, *Indigena* et *Sakahàn* diffèrent sur certains aspects, laissant présager une affirmation esthétique autochtone aux multiples facettes. D'un côté, le Musée canadien des civilisations présentait un événement ponctuel, en réaction au 500^e anniversaire de l'arrivée de Christophe Colomb. En décélébrant l'arrivée des caravelles, les Premières Nations et les Inuits démontraient leur vivacité tout en affirmant leur place sur les échiquiers historique et artistique canadiens. Le retentissement symbolique et politique était d'ailleurs d'autant plus fort que l'exposition fermait ses portes le 12 octobre 1992, exactement 500 ans après que Christophe Colomb eut probablement aperçu la future Amérique. « Des artistes autochtones de tous les domaines et de partout en Amérique saisi[rent] cette occasion pour réfléchir sur le passé, décrire les réalités contemporaines et présenter une vision de l'avenir »⁶ autour d'une question principale : « Que signifient les cinq cents ans de colonisation des Amériques pour vous ? » D'un autre côté, *Sakahàn* est à considérer comme le premier opus d'une série d'expositions d'art autochtone internationales. Récurrente, Greg Hill l'envisage comme « l'une des principales expositions de type "biennale" au monde »⁸, démontrant ainsi, selon ses estimations, l'énergie créatrice et la qualité esthétique incontournable des Premiers Peuples en 2038. D'un événement du Canada ou, plus largement, des Amériques, la quinquennale d'art proposait de dépasser l'histoire coloniale du continent en élargissant les problématiques de l'assujettissement culturel, politique, économique, écologique... Lors de la visite, les frontières géopolitiques devenaient floues, des liens sensibles se tissaient, laissant alors place à la création de nouveaux savoirs et paradigmes transnationaux.



Par ailleurs, nous constatons également une nette évolution de l'affirmation autochtone émanant de chacun des discours muséographiques. En effet, les artistes présents dans *Indigena* paraissaient définir leur identité par rapport à l'Autre extérieur, en opposition avec le « Blanc », le colonisateur, malgré son absence marquée dans les salles et le catalogue d'exposition. Mais ce vide, s'il était bien invisible en apparence, révélait en fait une profonde présence, diffuse, blessante, presque étouffante. McMaster et Martin, en montant de toutes pièces ce projet, proposaient un événement non pas à part entière et à l'écart des allochtones, mais bel et bien en relation et en contradiction avec ce qui était sans cesse représenté. Vingt ans plus tard, les trois commissaires de *Sakahàn* dénonçaient toujours cette amnésie historique. Cette dernière est toutefois parvenue à valoriser les histoires et les mémoires locales sans pour autant dénoncer systématiquement le monde occidental. De plus, les artistes adoptaient une posture en relation avec leur for intérieur : qu'est-ce que cela signifie d'être Autochtone pour chaque artiste, selon sa propre culture, son histoire personnelle et ses aspirations ? Ils semblaient donc plus enclins à montrer ce que c'était d'être Autochtone au XXI^e siècle et à faire réfléchir sur leur statut qu'à dénoncer avec ferveur et passion l'hégémonie blanche.

En somme, *Indigena* devenait le carrefour d'une dénonciation et assumait son caractère politique en rapport direct avec la conjoncture politique et historique des années quatre-vingt-dix et de la seule année 1992. *A contrario*, l'exposition *Sakahàn* souhaitait davantage devenir un lieu de représentation(s) et de valorisation(s) visible et régulier de l'art autochtone contemporain, à la fois canadien et international, faisant de la politique une caractéristique inhérente à l'événement, quoi qu'il arrive. En effet, Greg Hill et ses collègues désirent inscrire l'art autochtone dans une histoire de l'art mondiale et non plus uniquement panaméricaine : « Le Musée reconnaissait également qu'il était le temps d'inclure des œuvres autochtones provenant de l'extérieur du Canada. La décision de tenir une exposition d'art indigène international tous les cinq ans révèle son nouvel engagement dans ce domaine⁹. »

Finalement, l'affirmation artistique grandissante s'explique également par la liste des artistes retenus. À cet égard, le choix des œuvres présentées pour le projet *Indigena* semblait avoir été dicté par l'importance de ces derniers sur la scène artistique canadienne et internationale dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix. Certains avaient en effet exposé leurs œuvres notamment à l'occasion de deux importantes expositions

d'art autochtone contemporain : *In the Shadow of the Sun* au Musée canadien des civilisations en 1989 et *New Works by a New Generation* à la Norman McKenzie Art Gallery de l'Université de Regina en 1982. Carl Beam, Domingo Cisneros et Lawrence Paul étaient même présentés simultanément à l'exposition *Terre, esprit, pouvoir* au Musée des beaux-arts du Canada. En plus d'être déjà reconnus pour jouer avec les traditions ancestrales et leurs savoirs du monde moderne, et d'être dotés de bagages disciplinaires en arts visuels, en histoire de l'art ou en éducation, ils étaient un pont idéal entre les deux approches esthétiques. Afin de créer de nouveaux réseaux d'échange et de collaboration, les commissaires de *Sakahàn* choisirent, pour leur part, de donner la parole à des artistes aussi bien de renommée internationale qu'issus de la relève. Leurs approches ontologique et épistémologique différentes et complémentaires gagnaient, selon leur analyse, à être médiatisées sur la scène muséale mondiale. En exposant ces artistes ensemble, ils proposaient une expérience diversifiée de la colonisation ainsi qu'une représentation renouvelée de la contemporanéité autochtone dans l'art.

Ainsi, en offrant quelques éléments de comparaison entre ces deux expositions canadiennes majeures dans l'histoire de l'art autochtone contemporain, je considère qu'une affirmation autochtone, en marche depuis plus de 20 ans, se confirme et s'active. Si *Indigena* proposait une thématique collective qui rassemblait les artistes et liait les œuvres entre elles, *Sakahàn* sortait du cadre exclusivement continental pour exposer une autochtonicité riche de sens, de récits personnels et de mémoires locales. Le Musée des beaux-arts du Canada, sous l'impulsion de Greg Hill, semble avoir favorisé la construction de réseaux de collaborations artistiques – sinon leur renforcement – à travers le monde, sous différentes facettes et à de multiples échelles. Forte d'une influence postcoloniale et d'une volonté décolonisatrice de l'art, cette histoire se construit de manière plurivocale, mêlant analyse critique, engagement politique et diversité des techniques de création artistique. Les deux cata-

logues en sont des exemples probants. Le projet *Indigena* résultait d'une coopération entre des écrivains, essayistes et artistes multidisciplinaires. De son côté, en plus d'exposer un très large échantillon de la production artistique des Premiers Peuples du monde, le catalogue de *Sakahàn* était constitué de onze articles, vitrines de cette coconstruction d'une histoire de l'art autochtone internationale, selon un discours épistémologique qui lui est propre, loin des catégorisations excessives et d'une vision allochtone largement véhiculée.

Les deux expositions s'inscrivent donc clairement dans la lignée du discours prononcé par Georges Erasmus en 1989, alors chef national de l'Assemblée des Premières Nations, publié pour l'occasion dans le catalogue d'*Indigena* : « Mais qu'allons-nous faire pour les 500 prochaines années ? Qu'allons-nous faire pour les 10 prochaines années ? De sorte qu'en l'an 2000, ce soit un peu différent¹⁰ ! » *Sakahàn*, malgré son affiliation au gouvernement fédéral, s'insère dans le discours décolonisateur en marche et souhaite ancrer cette vision artistique et muséologique dans un nouveau paradigme historique. Par l'intermédiaire de Greg Hill, le département d'art indigène du Musée des beaux-arts du Canada agit ainsi comme une vestale, cherchant à tout prix à ce que le feu sacré, ravivé en 2013, ne s'éteigne jamais. ◀

> Nadia Myre, *Loi sur les Indiens*, perles de verre, étoffe de laine grossière, fil et copies téléchargées du texte de la Loi sur les Indiens (ch. 1 à 5, comprenant 56 pages au total), modifiée en 1985, p. 24, 2000–2002. Collection Loto-Québec. © CARCC, 2013. Photo : Collection Loto-Québec et Paul Litherland.



> Domingo Cisneros, *À force de terre 1* dans le cadre de l'exposition *Indigena*, 1991. Photo : Harry Foster.

Notes

- 1 Je parle d'un projet plutôt que d'une simple exposition du fait que Gerald McMaster et Lee-Ann Martin avaient conçu un véritable programme de décélération pour le 500^e anniversaire de l'arrivée de Christophe Colomb.
- 2 À la suite d'une décision du gouvernement fédéral dirigé par le premier ministre Stephen Harper, le Musée canadien des civilisations, en octobre 2012, changea de nom et, par conséquent, de mandat, pour devenir le Musée canadien de l'histoire. Dès lors, le projet de loi C-49 entendait repositionner l'histoire et la mémoire canadienne au cœur des préoccupations du Musée qui a vu fortement diminuer sa vocation anthropologique à exposer et à comprendre les autres cultures du monde. Ce projet de reconversion s'inscrit dans la tendance du *nation-building* pour laquelle Yves Bergeron (2014) propose une analyse éclairante du contexte canadien dans le premier numéro de la revue *Thema*, consacré aux partages et aux échanges du savoir à l'ère de la démocratie culturelle.
- 3 Joseph Tehawehron David, « Poème », dans Gerald McMaster et Lee-Ann Martin (dir.), *Indigena : perspectives autochtones contemporaines*, Musée canadien des civilisations, 1992, p. 7.
- 4 Gerald Vizenor, « L'art cosmototémique autochtone », dans Greg Hill, Candice Hopkins et Christine Lalonde (dir.), *Sakahàn : art indigène international*, Musée des beaux-arts du Canada, 2013, p. 44.
- 5 G. McMaster et L.-A. Martin, « Introduction », *Indigena : perspectives autochtones contemporaines*, op. cit., p. 16.
- 6 *Ibid.*, p. 18.
- 7 G. McMaster, « *Indigena* : A Native Curator's Perspective », *Art Journal*, vol. 51, n° 3, 1992, p. 69.
- 8 G. Hill, « Postface : *Sakahàn*, 25 ans après », *Sakahàn : art indigène international*, op. cit., p. 136.
- 9 C. Lalonde, « Introduction : au carrefour de l'indigénéité, de la mondialisation et de l'art contemporain », *Sakahàn : art indigène international*, op. cit., p. 14.
- 10 Georges Erasmus, « À propos de 1992 », *Indigena : perspectives autochtones contemporaines*, op. cit., p. 8.

Marie-Charlotte Franco est candidate au doctorat à l'Université du Québec à Montréal, sous la codirection de Daniel Arsenault (UQAM) et d'Elvan Zabunyan (Université Rennes 2, France). Son sujet traite des pratiques de collecte et de conservation des cultures matérielles et visuelles des Premières Nations dans les musées de civilisation et d'histoire au Québec. Elle a organisé, depuis deux ans, plusieurs colloques et journées d'étude traitant de la muséologie, du patrimoine et de l'histoire de l'art.