

## La photographie comme affirmation. Aperçu d'un mouvement d'autoreprésentation

Sophie Guignard

Number 122, Winter 2016

Affirmation autochtone

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/80420ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Guignard, S. (2016). La photographie comme affirmation. Aperçu d'un mouvement d'autoreprésentation. *Inter*, (122), 43–45.

# LA PHOTOGRAPHIE COMME AFFIRMATION

## APERÇU D'UN MOUVEMENT D'AUTOREPRÉSENTATION

► SOPHIE GUIGNARD

Parmi la diversité des pratiques auxquelles les artistes autochtones ont recours, il en est une qui représente un territoire d'investigation et de reconquête singulier : la photographie.

Je proposerai, dans cet article, un – trop – rapide aperçu du mouvement photographique autochtone qui n'a cessé de s'affirmer depuis les années quatre-vingt, en présentant brièvement quelques développements récents pour ensuite revenir sur deux événements importants concernant l'émergence d'une visibilité publique de la photographie autochtone<sup>1</sup>.

Il est aujourd'hui communément admis que la photographie a, depuis ses débuts, représenté un moyen d'expression de choix non seulement pour soumettre les peuples autochtones au regard curieux des spectateurs allochtones, mais également pour accompagner les efforts scientifiques des anthropologues.

Cherchant souvent à illustrer une idée plutôt qu'à rendre compte d'une réalité historique, certaines représentations photographiques ont largement contribué à véhiculer une image mythique de l'« Indien d'Amérique », objet de fantasmes pour les spectateurs allochtones à la recherche d'une altérité radicale. Ce type de clichés, dont l'œuvre du photographe Edward S. Curtis constitue le corpus le plus

emblématique, continue encore aujourd'hui d'orner t-shirts, calendriers et autres objets de consommation. Il s'apparente alors à des fétiches du primitif imaginé et imaginaire dont les modalités visuelles s'appuient sur le mythe romantique du « bon Sauvage », vivant en harmonie avec la nature et dont les us et coutumes sont appelés à disparaître du fait de son incapacité à s'adapter à la civilisation occidentale. Ces représentations ont engendré ce que l'écrivain Paul Chaat Smith (Comanche) appelle le « paradoxe indien » : « [N]early erased, almost invisible, yet almost everyone in the world knows something about us<sup>2</sup>. »

Pourtant, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, certains Autochtones utilisaient également l'appareil photographique pour représenter leur réalité sociale et culturelle. Plus ancrées dans une réalité historique à la fois de résistance aux politiques assimilationnistes et d'adaptation aux évolutions sociales et culturelles, ces représentations photographiques sont cependant moins connues du grand public.

Dans le milieu universitaire, on peut toutefois remarquer, depuis les 20 dernières années, le développement non négligeable de recherches sur ce corpus photographique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. À titre d'exemple, on peut noter le mémoire de maîtrise, en 2006, de l'historien de l'art Mique'l Askren (Tsimshian-Tlingit) sur le photographe tsimshian Benjamin Haldane (1874-1941)<sup>3</sup> et la thèse de doctorat de l'historienne de l'art Laura E. Smith sur le photographe kiowa Horace Poolaw (1906-1984) en 2008<sup>4</sup>. On retient également les conclusions de la recherche doctorale de Nicole Dawn Strathman, déposée en 2013<sup>5</sup>, qui rendent compte de la façon dont, pendant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup> siècle, les peuples autochtones en Amérique du Nord se sont approprié la photographie et l'ont intégrée dans leur mode de vie en étant aussi bien photographes que clients de portraits photographiques. Pour appuyer son propos, l'auteure analyse notamment les archives photographiques de la photographe cherokee Jennie Ross Cobb (1881-1959) et du photographe tlingit George Johnston (1897-1972). Ainsi, le corpus de photographes autochtones du début du siècle soulève un intérêt notable pour la recherche universitaire, et il semble fort probable que, dans les années à venir, de telles archives continuent d'être (re)découvertes.

En ce qui concerne les expositions, des institutions renommées ont également présenté le travail de photographes autochtones au cours des dernières années. Par exemple, le Musée des beaux-arts du Canada et le Musée canadien de la photographie contemporaine présentaient, du 31 octobre 2008 au 22 mars 2009, l'exposition *Regards d'acier : portraits par des artistes autochtones*, qui mettait en valeur le travail de douze artistes revisitant l'art du portrait. Plus récemment, à la fin de l'année 2014, le National



► Edward S. Curtis, *Bull Chief*, 1908.

Museum of the American Indian (NMAI) de New York proposait une rétrospective d'envergure sur Horace Poolaw. Ce dernier, qui a documenté la vie de sa communauté à Anadarko (Oklahoma) de la fin des années vingt jusque dans les années soixante, représente un artiste majeur de l'histoire de l'affirmation autochtone par la photographie. Il signait d'ailleurs ses clichés par : « A Poolaw photo, Pictures by an Indian »<sup>6</sup>. L'exposition *For a Love of His People*, qui s'est terminée en février 2015, était accompagnée d'un catalogue constituant la première publication conséquente à ce jour sur l'œuvre du photographe.

L'affirmation d'un mouvement photographique autochtone n'est pourtant pas si récente. En effet, depuis les années quatre-vingt, des expositions collectives de photographes ont fleuri à travers les États-Unis et le Canada. Si ces initiatives ont majoritairement circulé dans des réseaux alternatifs et communautaires, elles ont cependant laissé des archives, principalement des catalogues et brochures publiés, attestant de la vitalité et de la diversité d'un mouvement photographique autochtone.

> Jeff Thomas, *Richard Poafpybitty « Pink Panther »* (Comanche/Omaha), Turtle Pow Wow, Niagara Falls, New York, 1983. Photo : courtoisie de l'artiste.



Plus particulièrement, la première exposition à regrouper des photographes autochtones de diverses nations d'Amérique du Nord fut organisée en 1983 par l'artiste et commissaire Jaune Quick-to-See Smith (Crie-Shoshone-Salish) et s'intitulait *Contemporary Native American Photography*<sup>7</sup>. Dans la brochure imprimée pour l'occasion, la commissaire écrivait : « *This show is a benchmark and in time will become historically significant* »<sup>8</sup>. Dans un entretien publié en 1996, le photographe Jeff Thomas (Iroquois) identifiait d'ailleurs l'exposition comme le début d'une visibilité publique de la photographie autochtone<sup>9</sup>. Une étude plus approfondie de la conjoncture socioéconomique et politique entourant l'émergence de cette visibilité permettrait certainement de révéler l'importance du contexte d'activisme politique des années soixante et soixante-dix.

Deux ans plus tard, en 1985, la création de la Native Indian Inuit Photographers Association (NIIPA), en Ontario (Canada), semble également avoir joué un rôle majeur dans la promotion et la diffusion du travail des photographes autochtones. Fondée à la suite de la première conférence tenue au Canada sur la photographie autochtone<sup>10</sup>, l'association avait pour mission principale d'encourager et de promouvoir l'utilisation de la photographie comme discipline artistique. Ses objectifs consistaient notamment à augmenter la visibilité de la photographie autochtone dans les médias de masse, à agir en tant que consultant auprès d'autres organisations et à faire valoir une représentation positive, réaliste et contemporaine des peuples<sup>11</sup>. La structure publiait un journal périodique et organisait une conférence annuelle qui réunissait des photographes autochtones venus de différentes parties de l'Amérique du Nord. Elle entendait ainsi créer un réseau de liens et servir de tremplin pour les photographes autochtones. Dans le catalogue de l'exposition *Reminiscing*, qui célébrait les quinze ans de l'organisation en 2000, le photographe Rick Hill expliquait d'ailleurs : « *The thing I have always appreciated here is the connection agency, it helps you connect with publishers, people willing to give into that good service* »<sup>12</sup>. Dotée d'une galerie d'exposition ouverte en 1986 à Hamilton, la NIIPA développait également un programme d'expositions, tant collectives qu'individuelles, ainsi que des activités éducatives. L'association est d'ailleurs mentionnée dans plusieurs textes comme organisme de référence lorsqu'il est discuté de photographie autochtone au Canada<sup>13</sup>.

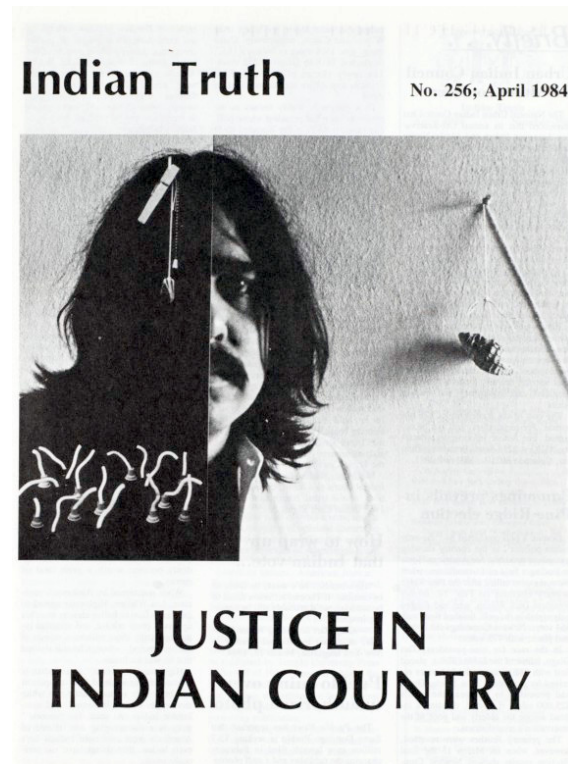
Plusieurs dizaines d'autres expositions collectives de photographes autochtones ont eu lieu en Amérique du Nord depuis le milieu des années quatre-vingt, témoignant d'une activité continue jusqu'à aujourd'hui. Cela démontre une volonté de diffuser le travail des photographes et de revendiquer la dimension autochtone de ces représentations photographiques selon une logique d'autodétermination et d'autoreprésentation<sup>14</sup>.

La question de l'autoreprésentation est en effet au cœur des discours produits sur la photographie autochtone depuis son développement dans les années quatre-vingt. La photographe Hulleah Tsinhnahjinnie notait d'ailleurs en 1993 : « *No longer is the camera held by an outsider looking in, the camera is held with brown hands opening familiar worlds. We document ourselves with a humanising eye, we create new visions with ease, and we can turn the camera and show how we see you* »<sup>15</sup>. Dans la même publication, Rick Hill écrivait : « *Indian photography is an artistic movement within photography – a reaction to photography* »<sup>16</sup>.

Ces deux exemples sont révélateurs du rapport parfois conflictuel entre la photographie et les peuples autochtones, polarisant d'un côté les représentations photographiques essentialisantes ou avilissantes réalisées par des photographes allochtones et, de l'autre, les représentations

photographiques contemporaines réalisées par des artistes autochtones. En témoigne de surcroît le recours fréquent à la métaphore de l'arme pour qualifier l'appareil photographique. Notamment, l'auteure et commissaire Theresa Harlan, reprenant les propos de Rick Hill, écrivait en 1993 que les représentations historiques stéréotypées peuvent être brisées par la confrontation artistique : « *Indian themselves now have taken the power of the image and begun to use it for their own enjoyment as well as for its potential power as a political weapon*<sup>17</sup>. » Cette métaphore de l'arme est également évoquée en 2011 dans un article de Sherry Farrell Racette, dont le titre est lui-même éloquent à cet égard : *Returning Fire, Pointing the Canon: Aboriginal Photography as Resistance*. L'auteur y associe la photographie autochtone à un acte de résistance et à un outil de décolonisation. Elle écrit à ce propos : « *An artistic practice of resistance is one that simultaneously focuses outward and inward. It gives strength to those engaged in struggle and serves as a tool of decolonization*<sup>18</sup>. »

Ainsi, cette histoire photographique, que l'on pourrait qualifier d'alternative, nous invite à naviguer entre des dispositifs discursifs et visuels complexes, souvent conflictuels et à forte teneur politique. La photographie, telle qu'utilisée par les artistes autochtones, apparaît alors souvent comme un territoire particulièrement fécond pour confronter les stéréotypes du passé et ouvrir la voie au questionnement, à la négociation et à la diversité des identités contemporaines<sup>19</sup>. ◀



#### Notes

- 1 J'utiliserai ici l'expression *photographie autochtone* ou *mouvement photographique autochtone* pour faire référence à un mouvement photographique ou à des productions photographiques réalisées par des photographes autochtones.
- 2 Paul Chat Smith, « Famous Long Ago », dans Karen Kramer Russell et Janet Catherine Berlo (dir.), *Shapeshifting: Transformations in Native American Art*, Catalogue d'exposition, Peabody Essex Museum, 2012, p. 213.
- 3 Mique'l Askren, *From Negative to Positive: B.A. Haldane, Nineteenth Century Tsimshian Photographer*, Mémoire (M.A.), University of British Columbia, 2006, 110 p.

- 4 Laura E. Smith, *Obscuring the Distinctions, Revealing the Divergent Visions: Modernity and Indians in the Early Works of Kiowa Photographer Horace Poolaw, 1925-1945*, Thèse (Ph. D.), Indiana University, 2008, 287 p. L'auteure devrait également publier au printemps 2016 un ouvrage sur le photographe, intitulé *Horace Poolaw, Photographer of American Indian Modernity* (University of Nebraska Press).
- 5 Nicole Dawn Strathman, *Through Native Lenses: American Indian Vernacular Photographies and Performances of Memories, 1890-1940*, Thèse (Ph. D.), University of California, 2013, 294 p.
- 6 Nancy Marie Mithlo, *For a Love of His People: The Photography of Horace Poolaw*, Smithsonian Institution, 2014, p. 95.
- 7 Organisée pour le Southern Plains Museum à Anadarko, en Oklahoma, l'exposition fut ensuite présentée dans divers centres communautaires et galeries d'art à travers les États-Unis pendant deux ans environ, se déplaçant par exemple de la Gallery of The American Indian Community House de New York à la Silver Image Gallery de Seattle, en passant par le Heard Museum de Phoenix.
- 8 Jaune Quick-to-See Smith, citée dans *Indian Truth: Justice in Indian Country*, vol. 256, Indian Rights Association, 1984, p. 11.
- 9 Cf. Carol Podedworny, « New World Landscape: Urban First Nations Photography. Interview with Jeffrey Thomas », *Fuse*, vol. 19, n° 2, hiver 1996, p. 34.
- 10 Travaillant pour la Photographer's Union, Brenda Mitten et Yvonne Maracle, fondatrices de la NIIPA, ont constaté que de nombreuses photographies étaient réalisées par des photographes autochtones. Pour faire suite à ce constat, elles ont organisé la conférence « Visions » les 9 et 10 mars 1985 à Hamilton, en Ontario. Celle-ci allait marquer le début de la NIIPA, constituée en association trois jours plus tard. La conférence, subventionnée par The Hamilton Regional Center et The Native Women's Center, exposait également six photographies de chaque intervenant lors de l'événement. Le ministère des Affaires indiennes et du Nord canadien fit l'acquisition de la majorité de l'exposition, et la NIIPA fut ensuite chargée de la faire voyager à travers le Canada. Le site Internet de l'association ([www.creative-spirit.com](http://www.creative-spirit.com)) est inactif depuis 2003. Toutefois, il est encore possible de consulter une douzaine de pages Web archivées à l'adresse suivante : [www.web.archive.org/web/20031205022916/http://www.creative-spirit.com/default.htm](http://www.web.archive.org/web/20031205022916/http://www.creative-spirit.com/default.htm).
- 11 Cf. Native Indian/Inuit Photographers' Association, *NIIPA Portrayals: Photography by Native Indian/Inuit people*, Native Indian/Inuit Photographers' Association, 1986, p. 2.
- 12 Rick Hill, cité dans Yvonne Maracle et al., *Reminiscing*, Native Indian/Inuit Photographers' Association, 2000, p. 27.
- 13 Cf. Theresa Harlan, « A Curator's Perspective: Native Photographers Creating a Visual Native American History », *Exposure*, vol. 29, n° 1, automne 1993, p. 12-22 ; C. Podedworny, « New World Landscape: Urban First Nations Photography. Interview with Jeffrey Thomas », *op. cit.* ; Veronica Passalacqua, « Finding Sovereignty through Relocation », dans Henrietta Lidchi et Hulleah Tsinnahjinnie, *Visual Currencies: Reflections on Native Photography*, National Museums Scotland, 2009, p. 19-35 ; Carol Payne et Andrea Kunard, « Writing Photography in Canada: a Historiography », *The Cultural Work of Photography in Canada*, McGill-Queen's Press-MQUP, 2011, p. 231-244.
- 14 Des recherches préliminaires révèlent une dizaine de conférences sur la photographie autochtone depuis 1980 et 45 expositions collectives de photographies réunissant soit des photographies historiques avec des clichés de photographes autochtones, soit des expositions présentant uniquement des photographes autochtones.
- 15 H. Tsinnahjinnie, « Compensating Imbalances », *Exposure*, vol. 29, n° 1, automne 1993, p. 30.
- 16 R. Hill, « In Our Own Image: Stereotyped Images of Indians Lead to New Native Art form », *Exposure*, vol. 29, n° 1, 1993, p. 26.
- 17 *Id.*, cité dans T. Harlan, « A Curator's Perspective: Native Photographers Creating a Visual Native American History », *op. cit.*, p. 15.
- 18 Sherry Farrell Racette, « Returning Fire, Pointing the Canon: Aboriginal Photography as Resistance », dans C. Payne et A. Kunard, *The Cultural Work of Photography in Canada*, *op. cit.*, p. 88.
- 19 Je tiens à remercier Marie-Charlotte Franco et Clémentine Hillairet pour leur relecture de cet article.

Sophie Guignard est actuellement étudiante au doctorat en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal (UQAM). Ses recherches doctorales s'intéressent aux problématiques d'autoreprésentation par les photographes autochtones en Amérique du Nord. Après un Master en politiques culturelles à l'Université Paris-VII Denis Diderot, elle a notamment travaillé au département des expositions de l'agence Magnum Photos Paris et au service culturel de l'Ambassade d'Australie à Paris avant de s'installer à Montréal en 2012.