

Jouer à l'Indien est une chose, être un Amérindien en est une autre

Playing at Indians is one thing, being a Native is another

Guy Sioui Durand

Volume 33, numéro 3, 2003

Quand les autochtones expriment leur dépossession : arts, lettres, théâtre...

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1082420ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1082420ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Recherches amérindiennes au Québec

ISSN

0318-4137 (imprimé)

1923-5151 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Durand, G. (2003). Jouer à l'Indien est une chose, être un Amérindien en est une autre. *Recherches amérindiennes au Québec*, 33(3), 23–35.
<https://doi.org/10.7202/1082420ar>

Résumé de l'article

Il y a certes une histoire visuelle de la dépossession des Amérindiens. Elle appartient à l'Autre : le conquérant, le missionnaire, l'anthropologue, le photographe, le cinéaste, le technobureaucrate. D'un côté, elle renforce l'image des Amérindiens confinés dans des réserves et folklorisés, et de l'autre, avec la bénédiction de l'État, elle contribue à la constitution de savoirs académiques, d'un patrimoine, d'une culture du spectacle et d'un récréotourisme exotique. L'auteur s'intéresse ici à la dynamique socio-artistique opposée, celle des résurgences par l'art, et il endosse les visions des Tom Hill, Georges E. Sioui et Gerald McMaster d'une autre histoire, amérindienne, de l'art amérindien. Il commente de manière sociologique critique certains jalons de ce parcours socioartistique. Quoique remontant loin dans le passé, les pratiques, manifestations et circonstances socio-artistiques abordées ont affaire avec les enjeux actuels de l'art.



Jouer à l'Indien est une chose, être un Amérindien en est une autre

**Guy Sioui
Durand**

Tsie8ei 8enho8en

QU'EN EST-IL DE CE THÈME de la dépossession culturelle aux yeux des artistes amérindiens actuels? N'assiste-t-on pas à l'inverse de ce phénomène, c'est-à-dire à la création – en œuvres – d'une résurgence? Les récentes générations d'artistes visuels amérindiens, celles et ceux que j'appelle de manière imagée les nouveaux « Chasseurs/Chamans/Guerriers¹ », font opposition à cette construction tenace qu'Olive P. Dickason (1993) a bien mise en relief en titrant son livre *Le Mythe du sauvage*. Mon but est donc d'introduire, dans ce thème de la dépossession culturelle vécue, le rôle et la fonction émancipateurs de ces artistes amérindiens, issus du folklore, dont la créativité interdisciplinaire et multimédia est sans rupture avec l'héritage traditionnel. Leurs œuvres redonnent à l'oralité des gestes rituels, des rythmes et des formes picturales, sculpturales ou installatives un sens de réappropriation, et par le fait même une alternative dans la relecture incessante de l'histoire culturelle et artistique. Mais d'abord un mot sur ce thème de la dépossession, suggéré pour ce numéro.

Les réductions (dépossession des territoires, bris des traités, mises en réserves, séparation des jeunes et des aînés, interdiction des rituels et des langues, interdiction de voter et d'aller à l'école supérieure et autres mesures de génocide), malgré de grands ravages, n'ont pas complètement réussi. Et elles concernent l'art. Dès lors, sous l'œil amérindien, la question de la dépossession visuelle n'en devient que plus complexe. Elle appelle des nuances dans sa compréhension, son évolution et ses impacts.

En Amérique du Nord, dès les premiers contacts, une singulière dialectique visuelle de validation identitaire chez l'Autre vaudra autant chez nous, les Amérindiens, que chez les Européens et leurs descendants canadiens et états-unien. Elle n'a cessé d'évoluer. C'est ainsi qu'au fil de cette histoire, bien des récits de notre dépossession s'accompagnent d'images et de personnages. Au cœur de ce processus d'aliénation, on retrouve une fiction constante, un paradigme : *l'Indien inventé*.

Cette fabulation a pris, selon les époques, différentes formes. Nous sommes « entrés », d'abord sans le savoir puis sans avoir le choix, dans leurs croquis, leurs portraits, leurs paysages, leurs monuments, leurs photographies, leurs spectacles, leurs scénarios de films et télé-séries, posant et jouant cet « Indien inventé ». Ce qui en art n'est pas interdit, remarquez.

L'usage sociétal dominant, ce curieux mélange à saveur de conquérants colonialistes, fait cependant jouer un rôle raciste à ces images fantaisistes. Elles n'ont jamais incarné qu'un reflet incompris des Amérindiens, qu'un processus à dessein d'aliénation. Cette histoire visuelle a connu une bonne fortune. Plusieurs analystes critiques, notamment dans des textes présentant des ré-éditions, ont récemment passé au peigne fin ces images farfelues puis idéalisées par les Européens et les néo-Américains : Gagnon et Petel (1986), Dickason (1993), Kane (1996), Curtis (1997).

En contrepartie, rarement écouté-on ou lit-on, comme alternative, des

analyses plus fines du phénomène. Autrement dit, peut-on, en ce début de nouveau siècle, déceler dans le passé les nécessaires (et risquées) ruses de survie de la part des « Peaux-Rouges » pour mieux expliquer le renversement de situation observable dans l'art actuel amérindien ?

Il faut emprunter un parcours méconnu. Un périple qui progresse par bonds dans le temps, comme des portages aux eaux sinueuses. Son trajet introduit de manière sociologique critique certains jalons d'une *autohistoire amérindienne* (Sioui, G.E., 1989) de l'art. Trois pistes, ou hypothèses, y seraient porteuses de failles émancipatrices dans cette apparente « unidimensionalité » de la dépossession.

UN ART AMÉRINDIEN

Sans écriture ni « beaux-arts », donc sans imaginaire (le mot ART n'existait pas dans nos langues, pensèrent-ils), ils jugèrent que nous étions des « Sauvages » à civiliser. Et si parler d'art exigeait le contraire ? Ce sera l'objet de la première partie de cet essai qui pose en hypothèse de recherche certaines assises amérindiennes authentiques qui fondent l'art amérindien.

LES IDENTITÉS INVERSÉES

Ensuite, un regard sera porté sur ce qui est peut-être le premier cas parmi une suite ininterrompue de mimétismes. Il s'agit de ce type de conduite socialement acceptée que, à juste titre, l'artiste cri Gerald McMaster, s'adressant à l'audience internationale de l'art contemporain de la Biennale de Venise, a qualifiée de « recherche désespérée de l'identité dans l'espace de l'autre » (McMaster 1995 : 38-39).

Si, pour la société dominante, les Amérindiens vont devoir *jouer aux Indiens*, des Blancs vont le faire eux aussi. Peu de regards critiques focalisent sur ces étonnantes impostures en parallèle, de la part de « Blancs ». Non contents d'avoir idéalisé ces héros de la Conquête que furent l'Éclairer et le Cow-Boy du « Far West », plusieurs personnages jouent aussi à l'Indien inventé.

Aux côtés des *Tehariolin*, *Sitting Bull*, *Geronimo* et *Ondialéréthé* (Gaspard Picard, Grand Chef de Wendake en 1908), n'y a-t-il pas les Robert Symes, « Buffalo Bill », Edward S. Curtis, « Grey Owl » ou Frank Lascelles, ce metteur en scène britannique des célébrations du tricentenaire de Québec en 1908 – que l'historien H.V. Nelles n'hésitera pas à qualifier d'« histoire spectacle » ? Les exemples ne manquent pas dans le domaine des images et du spectacle. On s'attardera ici à l'aventure artistique du tout premier artiste amérindien, version beaux-arts, le peintre wendat Zacharie Vincent dit *Tehariolin*.

L'ÉQUITÉ

Personne ne conteste l'actuelle résurgence créatrice amérindienne. Combinée au renouveau du regard des sciences humaines et de la muséologie internationale des cultures autochtones, la créativité de celles et ceux que j'ai qualifiés ailleurs de nouveaux « Chasseurs/Chamans/Guerriers » de l'art (Sioui Durand 2002b) a entrepris de débouter l'ordre anthropologique et visuel régnant.

En intégrant les outils théoriques, technologiques et formels universels, notamment les modes de création interdisciplinaires et multimédia comme art politiquement engagé et comme « agir communicationnel », ces nouvelles générations d'Amérindiens s'affichent comme artistes au sens occidental du terme. Non seulement ils déconstruisent de manière critique cet « état d'images stéréotypées », mais encore ils offrent un apport autochtone original aux actuels paramètres de l'art pour ce XXI^e siècle.

Sous cet angle, la troisième partie de cet essai met en relief un moment historique et une œuvre qui rendent compte de cette inversion de la dépossession. Il y a d'abord l'impact sociopolitique des œuvres intégrées au Pavillon indien de « Terre des Hommes », la grande exposition universelle de 1967, à Montréal. Extraite de l'actuel foisonnement de la créativité amérindienne et présentée à l'exposition permanente « Nous les Premières Nations » au Musée de la civilisation à Québec, l'installation *Le Piège qui s'efface* de l'artiste Diane Robertson, originaire de Mashteuiatsh où vivent les Piekuakamilnuatsh, est une œuvre charnière.

Ce voyage en trois étapes, on l'aura deviné, a plus affaire avec l'obstacle, le paradoxe et la contradiction qu'avec les lieux communs, les évidences.

DES ASSISES NORD-AMÉRICAINES AUTHENTIQUES DE L'ART

On constate, ces dernières années, un renouveau des approches en archéologie préhistorique, en sociologie, en muséologie et en histoire de l'art. L'inclusion des visions autochtones du monde et l'interdisciplinarité des travaux n'y sont pas étrangères. Ces nécessaires mutations reconnaissent les assises aborigènes originales de l'évolution de l'imaginaire visuel autochtone et leur pertinence pour mieux comprendre et expliquer notre temps.

Pour le thème qui nous occupe, trois sphères importantes (il y en a d'autres), qui définissent l'esthétique amérindienne immémoriale, méritent un rappel. Ces trois vecteurs amérindiens de l'art sont :

a) la *piction/scriptio*² sacrée de la Terre-Mère et de l'esprit des Animaux, notamment exprimée par les sites sacrés de peintures rupestres à l'ocre rouge, les pétroglyphes, puis les totems. Ces traces ont trouvé un renouveau aujourd'hui dans la sculpture environnementale et l'art de la terre (*land art*) ;

b) la stylisation vestimentaire géopolitique utilisant les coquillages et autres appareils et s'exprimant principalement dans les wampums, mais aussi à travers les perlage (comme en rendait compte de manière explicite la belle exposition « À la croisée des chemins, le perlage dans l'artisanat iroquois » au Musée McCord de Montréal en 1999-2000), les coiffes et costumes traditionnels, les maquillages et tatouages. Proche de l'art conceptuel engagé, du théâtre, de l'art-performance et de bien des projets d'art-web d'aujourd'hui, cette trame s'inscrit encore dans le renouveau des muséologies d'art et de civilisations confondues ;

c) l'oralité des gestes rituels et des rythmes communicationnels qui, avant, mettait en branle nos communautés comme « phénomène social total » (ex. : la fête des Morts iroquoienne, les potlachs de la côte Nord-Ouest) et qui aujourd'hui nourrit les événements d'art, les performances et les installations des artistes amérindiens actuels.

Leur censure et dénégation comme art, au nom de la christianisation et de la dépossession des terres, va précipiter certains comportements de survivance, incompris comme tels et mis au compte de l'assimilation. Ces conduites ou situations symboliques ont survécu. Elles expliquent en partie le sens et l'acuité des œuvres autochtones actuelles. C'est comme s'il y avait eu un télescope : l'art de l'époque d'avant les contacts et l'ère « postmoderne », marquée au coin du multiculturalisme, de l'interdisciplinarité, du multimédia et de la mondialisation, étant en filiation.

NISULA OU LA TERRE-MÈRE « SACRÉE ET SIGNÉE »

Il y a bel et bien des œuvres et activités authentiquement amérindiennes invitant à une préhistoire et une histoire amérindienne des arts visuels en Amérique du Nord qui n'a pas attendu l'historiographie des Arrivants. Les pictogrammes rupestres comme ceux de Nisula et autres pétroglyphes amérindiens et inuits qui parsèment le nord de l'Amérique d'Est en Ouest, bien que connus depuis plusieurs années, définissent toujours des sites parmi les plus énigmatiques pour les chercheurs, paléontologues, archéologues et anthropologues. Il s'agit de la « territorialité signée » de manière artistique et culturelle non seulement des premiers habitants de l'Amérique du Nord mais de tout le globe, indépendamment des concepts et catégories dits des beaux-arts ou d'art contemporain comme l'art environnemental ou « *land art* ».

La découverte puis l'exploration préliminaire de Nisula, le site de pictogrammes le plus à l'est au Québec dans les années 1990, et qui a fait l'objet d'une étude dans *Recherches amérindiennes au Québec* (Arsenault 1998 : 19-39), est intéressante à plus d'un titre. Même si ce site n'est accessible que pour les initiés, il faut d'abord voir dans cet ajout aux nombreux sites aborigènes déjà répertoriés au Canada et dans les Amériques (comme sur d'autres continents) la mise en évidence d'une assise amérindienne géographique et historique d'un art amérindien. En effet, tenir compte de sa nature artistique et spirituelle ne pourrait qu'atténuer les biais d'interprétation, s'inscrivant en cela dans le projet d'une histoire amérindienne de l'art amérindien depuis ses origines. L'activité scientifique archéologique et anthropologique autour de ce site signale une salutaire mutation dans la manière même d'étudier et de construire la connaissance de ces phénomènes.

DE L'ESTHÉTIQUE GÉOPOLITIQUE : WAMPUMS ET TOTEMS

Comme l'indique bien, encore aujourd'hui, la programmation majoritaire des expositions d'art amérindiens contemporains dans les musées dits « de la civilisation » (le Musée canadien des civilisations à Hull, le Musée McCord à Montréal ou le Musée de la civilisation à Québec), les « prélèvements » – d'autres diraient pillages – et les catégorisations comme artisanat ou artefacts anthropologiques plutôt que comme œuvres d'art s'appliquent à un second support fondamental de l'esthétique amérindienne. Les perlage, broderies et autres dessins et objets vestimentaires protocolaires jouèrent un rôle de premier plan comme « capital symbolique » dans les rapports entre les nations, tant entre Amérindiens qu'avec les Français et les Anglais. Il faut les aborder non pas uniquement comme ornementation cérémonielle et au quotidien, mais surtout comme assise visuelle de la mémoire collective (les ceintures de wampum). Ces supports visuels matériels activent la géopolitique même des rencontres, discussions, traités de paix ou commerciaux au même titre que les grands festins mettent en branle tous les aspects de la vie communautaire (ex. la fête des Morts chez les Iroquois, les potlachs chez les Haidas gwai).

C'est sous cet angle que les nouvelles muséologies dites de civilisation, sous l'influence d'une génération de conservateurs, d'historiens et d'institutions culturelles amérindiennes, revisitent la diaspora des objets (dé)qualifiés d'artisanat ou objets muséaux. Des débats et manifestations ont pris place, notamment :

– la mise en évidence des dimensions artistiques et sociopolitiques de ces œuvres inscrites dans une vision et un support non occidentaux de l'art ;



Rencontre historique de la diaspora de la nation des Wendats (Wyandot Nation of Kansas, Wyandot Nation of Anderdon, Wyandotte Tribe of Oklahoma, Nation huronne Wendake) à Ossosané près de la baie Georgienne en ancienne Huronie, août 1999.

Commémorant le tricentenaire de la dispersion (1649-1999), une nouvelle alliance géopolitique y sera scellée. Le fait spirituel et culturel de réappropriation culturelle fondamentale sera la célébration privée de la grande fête des Morts, trois cent soixante-trois ans après, au cimetière sacré, là même où avait eu lieu la dernière, telle que décrite dans ses *Écrits en Huronie* par le jésuite Jean de Brébeuf. La cérémonie, célébrée par un chamane iroquois parlant le huron, permettra d'enterrer à nouveau nos cinq cents aînés. Découverte en 1947 par les archéologues du Royal Ontario Museum (ROM), la tombe collective avait été éventrée et pillée de son contenu, les ossements et présents aux défunts se retrouvant au Musée anthropologique. Après onze ans de négociations avec la Fondation Agondashia de Wendake, le Gouvernement de l'Ontario reconnut l'illégalité de la dépossession du site, et le ROM procéda à la rétrocession des ossements et présents offerts aux défunts.

(Photos Guy Sioui Durand)

– le rapatriement des artefacts jugés comme participant toujours à la mémoire vivante et spirituelle des communautés, notamment les masques et autres objets ayant servi à des cérémonies et dont des membres des communautés ont gardé un souvenir vivace. Et à cet égard, déjà des ententes par traités ont été signées, et des restitutions aux communautés sont en cours. Ainsi en fut-il de la restitution en août 1999 par le Royal Ontario Museum des ossements des quelque cinq cents ancêtres wendats, illégalement extirpés en 1947 de la fosse commune d'Ossosané par les anthropologues du Musée, ceux-ci ayant retracé le site du dernier grand festin collectif en Huronie en 1636 (alors décrit par le père Brébeuf), ce qui a donné lieu à la résurgence d'une nouvelle grande fête des Morts, célébrée de

manière privée par les quatre nations de la diaspora wendatte, sous les offices d'un chamane iroquois traditionaliste parlant encore le huron ;

– la réactivation de ces types de créations comme manifestation authentiquement artistique autochtone et surtout comme mécanismes culturels de transmission aux jeunes générations.

L'ORALITÉ : RITUELS ET RYTHMES

Loralité fonde l'agir communicationnel, les gestes et les rythmes des cultures amérindiennes. Hier comme aujourd'hui. Le fait intéressant s'avère l'emphase qu'a prise la communication dans l'art interdisciplinaire et multimédia d'aujourd'hui. Les nouvelles technologies et la nouvelle économie en sont redevables.

En art, les notions de relations et d'interactivité redonnent un souffle nouveau à la musique, à la danse, au théâtre et aux pratiques appelant aux rassemblements et au partage entre les artistes et l'audience. L'idée de communautés se discute à nouveau en lien avec les quêtes identitaires. Comme autrefois, les artistes amérindiens contemporains œuvrent à l'aise dans l'art action, le théâtre éclaté, les œuvres *in situ* et l'art-web, tout en délivrant une éthique qui n'a jamais rompu avec l'oralité des conteurs de mythes, de légendes et récits, de la théâtralité protocolaire politique, des fêtes collectives et des rituels de guérison et d'ordre spirituel.

L'esprit des animaux investis dans les ossements, peaux et fourrures, l'utilisation sacrée des couleurs en fonction des quatre directions, rejoignent la circularité et les suspensions comme stratégie créatrice dans l'espace. Les rituels investissent performances et théâtre. La voix des « *story tellers* » se métamorphose au cinéma, dans l'art-vidéo et l'art-web en continuité avec l'esthétique amérindienne traditionnelle immémoriale. Il se développe un imaginaire, une esthétique et des pratiques artistiques alors indissociables de la vie globale. C'est pourquoi l'écart entre les pictogrammes rupestres de *Nisula* et les sculptures environnementales du *Bestiaire laurentien* d'un Domingo Cisnéros, ou entre la danse rituelle des serpents chez les Hopis et le rituel/théâtre *Le Porteur des peines du monde* d'Ondinnok, entre le récit fabuleux d'*Aataentsic* au coin du feu et le *Cyber Pow Wow* sur Internet, possède une filiation appartenant aux cultures de traditions orales dont, ici, l'« Américité », pour reprendre l'expression de Georges E. Sioui (Sioui 1989).

Malgré leur bannissement, au milieu du XIX^e siècle, les potlachs de la côte Nord-Ouest, la fête des Morts iroquoienne et autres rassemblements spirituels ont survécu comme événements culturels et d'art total qui embrasent toute la communauté. Ils s'affichent à nouveau comme art dans la société.

Les créateurs autochtones contemporains se soudent à ce puissant réservoir culturel et l'actualisent, confirmant une vivacité que la quasi-assimilation par les colonialistes euro-américains a failli anéantir. Entre les deux, des métissages inégaux ont tissé une étrange valse-hésitation dans la représentation visuelle des Amérindiens à partir de « leur » découverte des Amériques, une histoire pleine de zones sombres où Amérindiens et Blancs ont « joué » à l'Indien...

QUAND LES « PEAUX-ROUGES » ET LES « BLANCS » JOUENT AUX INDIENS

Au XIX^e siècle, les dessins et les croquis ayant inventé le « sauvage » et qui accompagnaient les récits exotiques de voyages du XVI^e au XVIII^e siècle ont fait leur temps. Mais la Conquête poursuit son œuvre. La cessation de l'enseignement de la langue huronne à Wendake (1850), l'interdiction

criminelle d'organiser des potlachs en Colombie-Britannique (1863), l'extinction des grands troupeaux de bisons dans les Plaines (1879), la défaite des Métis et des Amérindiens à Batoche (1885) et le massacre de Wounded Knee pour en finir avec le rituel de *Ghost Dance* (1890), sont des faits accélérateurs de la dépossession, de la réduction et de l'aliénation généralisées qui s'étendent chez les Amérindiens.

Si l'Européen avait d'abord inventé visuellement « l'Indien sauvage », cette fois il s'agira de discuter la persistance, même transformée par la suite en une image romantique – le « noble Sauvage » – fixée dans le temps d'une époque révolue et qui ne va pas recouvrir la réalité misérable vécue dans les réserves. Dans ce dessein, les innovations technologiques sont au rendez-vous de la Modernité. Au portrait pictural vont s'ajouter la photographie, le spectacle à grand déploiement, les enregistrements sur rouleau de cire et le cinéma pour produire en images, sons et sur scène d'« authentiques sauvages d'antan ».

Pâles reflets au goût du Blanc colonialiste universaliste, les Cow-Boys et les Indiens « jouent et rejouent » depuis et pour toujours, semble-t-il. Par exemple, à l'automne 2002, la Cinémathèque québécoise, à Montréal, et le Musée de la civilisation, à Québec, programmaient les grands classiques cinématographiques du « western », et le Musée présentait l'exposition « Cow-Boy, illustrant cet âge mythique de la conquête de l'Ouest au Canada et aux États-Unis !

Or, sous la reconstruction et la diffusion imagée des « cow-boys et des Indiens », du XIX^e au XX^e siècle, la réalité de l'acculturation transforme profondément l'Amérindianité. De grandes souffrances, des silences et une grande famine de l'esprit brisent la transmission intergénérationnelle autochtone directe. Les jeunes, de gré ou de force, apprennent la culture dominante tandis que l'expertise des sciences humaines se fonde sur le pillage, les interprétations exogènes et la présentation des artefacts des cultures amérindiennes ailleurs – les musées d'anthropologie et d'histoire naturelle de Berlin et de New York possèdent plus de grands et magnifiques totems, de masques sacrés et de grands canots pillés que les communautés autochtones d'origine. Néanmoins, des signaux faibles de résistance, des ruses couvent dans la clandestinité. Aujourd'hui leur reconnaissance permet de mieux comprendre l'actuel renouveau. Il faut les voir comme intentions et pratiques artistiques porteuses d'émancipation dans cette conjoncture historique d'aliénation généralisée pour les premiers peuples.

Une telle piste est repérable dans l'art. Chaque fois qu'on observe artistiquement un de ces moments d'appropriation et que les Amérindiens « entrent » dans la fabrication des images et personnages de « l'Indien », simultanément des Blancs « jouent » aussi à l'Indien ! Si les « Indiens » survivants n'ont d'autre choix que de franchir le miroir, ils « entrent » souvent de bon gré dans la représentation, dans cette deuxième moitié du XIX^e siècle. Ils ne seront pas les seuls ; à l'inverse, des Blancs se feront Indiens !

L'aventure picturale de *Tehariolin*, surnom du peintre wendat qui a vécu au XIX^e siècle, est initiatrice d'une longue lignée qui nous mène aujourd'hui au récréotourisme extrême chez les Amérindiens.

TEHARIOLIN ET ROBERT SYMES

Une peinture célèbre, *Presentation of a New Elected Chief of the Huron Tribe*, que l'on peut voir au Musée de Château Ramezay, à Montréal, peinte en 1840 par Henry D. Thielcke, qui a fait carrière au Bas-Canada, nous introduit au phénomène :



Presentation of a Newly Elected Chief of the Huron Tribe, huile sur toile de Henry D. Thielcke, peinte aux environs de 1838-1840 (Coll. Musée du Château Ramezay)

La toile représente une réunion des chefs wendats (hurons) de Wendake, tous en habit protocolaire, un hybride entre la redingote des capitaines européens, la ceinture tressée, des médailles, des bracelets, des colliers de wampum et des coiffes à plume. Un tel costume, manifestement sous influence, remonte au milieu du XIX^e siècle. Un paysage montagneux avec la chute de la rivière Kabir-Kouba remplit le fond de scène. Les Chefs se tiennent debout en rangées. Des femmes et des enfants assis complètent la figuration. Ils entourent un étranger, monsieur Robert Symes. Assis au centre, ce dernier a revêtu le costume vestimentaire des Chefs wendats, à une différence près : il porte le bandeau brodé des Wendats tandis que, paradoxalement, les Chefs portent le « haut de forme » en castor de l'aristocratie et de la bourgeoisie européennes. Le titre de l'œuvre donne à penser que ce dernier est ici « élu » chef. Or, il y a un autre personnage dans cette peinture qui se démarque. Dans la deuxième rangée, on aperçoit Zacharie Vincent. Lui non plus ne porte pas le chapeau de castor, mais plutôt la coiffe traditionnelle de plumes de faisan des Grands Chefs wendats. Artiste peintre, il se proclame alors *Tehariolin*, terme qui, dans la langue huronne, signifie « le dernier des purs ».

Si on adopte la logique iroquoienne de l'adoption, la cérémonie fait sens. Du point de vue inverse, c'est-à-dire de tourisme exotique chez une nation qui, on le voit aux

costumes, intègre les codes culturels de l'Européen conquérant, monsieur Symes se fait représenter, l'espace-temps d'une peinture commandée à un peintre d'origine allemande, avec tous les atours d'un chef de clan. Monsieur Symes, comme plus tard Grey Owl, « joue » à l'Indien.

Pour ce qui est de Zacharie Vincent, ce chef héréditaire wendat, le peintre Thielcke l'a peint différemment des autres chefs. On dirait que le peintre allemand acquiesce au personnage de *Tehariolin*. Celui-ci, peintre lui aussi, joue-t-il également à l'« Indien », en l'occurrence un chef traditionaliste en voie de disparition? Ce qui ne peut que contribuer au renforcement, de son vivant même, de la légende qui entoure Zacharie Vincent : plusieurs peintres en font leur modèle et des poètes écrivent sur son sort. Les élites achètent ses toiles.

Plusieurs énigmes s'entrecroisent ici. Même si plusieurs musées (Musée du Québec, Musée de la civilisation, Château Ramezay, Musée McCord, Musée des Beaux-Arts d'Ottawa) possèdent ses œuvres, Zacharie Vincent sombrera longtemps dans les zones d'ombre de l'histoire de l'art. On assiste ces dernières années à une relecture et à une reconnaissance du sens amérindien et de l'importance historique du travail artistique de Zacharie Vincent/*Tehariolin*. Ce changement est significatif sur plusieurs plans :

- le renversement d'une interprétation idéologique fondée sur l'assimilation et l'appropriation visuelle des Amérindiens et à laquelle des organismes comme le Centre d'histoire de Montréal et son site Internet et, par effet de cooptation, les centres de documentation et autres archives font encore écho ;

- la réhabilitation du point de vue autochtone sur l'art de Zacharie Vincent, notamment l'analyse d'Anne-Marie Sioui parue en 1981 ;

- la transformation de l'histoire officielle de l'art et des expositions muséologiques.

Voyons pourquoi et comment.

LE RENVERSEMENT

En 1981, *Recherches amérindiennes au Québec* (vol. XI, n^o 4 : 325-338) consacrait un mini-dossier au peintre wendat Zacharie Vincent (1815-1886). Deux analyses de son œuvre picturale composent le dossier, la première par Marie-Dominique Labelle et Sylvie Thivierge, étudiantes en histoire de l'art à l'Université Laval, et la seconde par Anne-Marie Sioui qui collaborait alors à la revue.

Pour leur part, les historiennes d'art en herbe, à partir d'une analyse formelle et en comparant avec les peintres de l'époque, interprètent la vie et l'œuvre de Zacharie Vincent sous la lunette de l'assimilation, autant pour ce qui est de son style que des sujets dont il traite. Pour elles, Zacharie Vincent présente un cas d'espèce probant, dans le monde de l'art, du phénomène d'acculturation et de l'assimilation des Amérindiens au XIX^e siècle. Pour avoir consulté les archives de quelques musées et répertoires, je me suis aperçu que ce jugement est devenu la norme. Ainsi on retrouve une variante de cette interprétation formulée clairement sur le site Internet du Centre d'histoire de Montréal :

Zacharie Vincent est un peintre huron du 19^e siècle (1815-1896) qui nous a laissé en héritage une vision de la vie quotidienne des Hurons d'Ancienne Lorette de cette époque. Sans formation artistique particulière, Vincent commença à peindre suite au portrait que le peintre Antoine Plamondon fit de lui en 1838, en costume traditionnel. Il se mit à peindre des autoportraits où il se représentait en habit d'époque, des illustrations

des activités traditionnelles de son peuple et des paysages d'Ancienne Lorette. Il voulait préserver son image et, par le fait même, celle de son peuple. En effet, Zacharie Vincent se considérait comme le dernier des Hurons. Tlari-o-lin, signifiait « non divisé » ou « sans mélange », laissant entendre qu'il était un Huron de race pure. Même si des recherches généalogiques prouvèrent le contraire, sa physionomie typique et sa volonté de perpétuer le mode de vie traditionnel des Hurons contribua à renforcer le mythe qu'il était le dernier des Hurons. Malgré son désir de capter le mode de vie traditionnel amérindien, on ne peut s'empêcher de constater, en examinant les quelque 600 dessins et peintures qu'il aurait fait au long de sa vie, que Zacharie Vincent a surtout montré comment, dès cette époque, son peuple était en voie d'assimilation par la culture occidentale. En effet, comme l'expliquent les rédacteurs du *Dictionnaire biographique du Canada*, « bien que Vincent ait voulu fixer une image traditionnelle des Hurons, on retrouve dans plusieurs de ses toiles et de ses dessins des éléments empruntés à la civilisation européenne, reflet de l'assimilation dont son peuple était l'objet. Son œuvre, naïve certes, est intéressante par l'intensité et la sincérité qui s'en dégagent et elle répond à un désir de capter le visage d'une Amérique huronne à tout jamais perdue.

Pour l'œil amérindien tout est contestable dans cette présentation. Elle devrait même disparaître tellement elle fait figure d'anachronisme. Voici pourquoi.

L'ŒIL AMÉRINDIEN

Comme l'analysait déjà Anne-Marie Sioui dans le même dossier, l'aventure artistique de Zacharie Vincent/*Tehariolin* est politique. Le personnage et son œuvre font paradoxalement figure de prise de conscience et de résistance uniques par l'art pour la survie de l'amérindianité en cette époque d'acculturation accélérée qu'est le XIX^e siècle. Loin d'y voir le seul processus unidirectionnel de l'assimilation des Amérindiens conquis, dépossédés et christianisés aux us et coutumes de la nouvelle culture dominante, Anne-Marie Sioui présente Zacharie Vincent comme un véritable artiste engagé :

La présentation de l'acculturation, chez Zacharie Vincent, ne passe donc pas par l'utilisation systématique d'objets « acculturés » en soi, mais par la juxtaposition dévastatrice des deux identités en présence... Il est certain que l'artiste perçoit le phénomène de l'acculturation comme une menace imminente et non comme un fait accompli. L'utilisation de signes significatifs sert donc en quelque sorte à renverser la vapeur, à donner à l'œuvre picturale un sens qui, s'il n'est pas nécessairement évident pour l'autre culture, ne pose aucun problème de compréhension à l'intérieur du village qui partage ces mêmes préoccupations... Évidemment, ces illustrations ont rapidement pris le chemin des collectionneurs et des mécènes... Mais il ne faut pas se leurrer, l'image traditionnelle ou en apparence acculturée que l'artiste nous renvoie de lui-même et de son peuple n'est ni une tentative d'idéalisation, ni une critique ou une dernière tentative de saisir une tradition en voie de disparition. Sa vision est l'expression d'une réalité intérieure amérindienne forte et vivante... En fait, la seule forme d'acculturation véritable ici est l'utilisation du médium : le cadre pictural de la toile peinte. Le message était destiné aux Amérindiens, mais le support a été récupéré par les Blancs qui, comme d'habitude, ont transformé le message selon leurs propres schèmes idéologiques. (Sioui, A.-M., 1981 : 336-337)

Un peu comme Armand Vaillancourt est, dans l'art québécois contemporain, un grand défenseur de la cause amérindienne, en se proclamant *Tehariolin* et en s'affichant comme tel

Zacharie Vincent innove à son époque, au sens où il apparaît déjà comme un artiste médiatique « moderne », c'est-à-dire indissociable de son œuvre picturale. L'impact qu'aura sa personnalité dans les milieux intellectuels artistiques et politiques sera considérable.

Zacharie Vincent/*Tehariolin*, par ses paysages et dessins de la vie quotidienne à Wendake et surtout sa série d'autoportraits remarquables, fait preuve d'un engagement sociopolitique pour sa nation et contre l'assimilation en cours. Trois dimensions ressortent : il est le premier Amérindien qui utilise les beaux-arts de l'Autre, c'est un « performeur » avant la lettre, et un créateur d'autoportraits dont l'adéquation contenant/contenu/contexte ruse avec l'assimilation. Son œuvre, pour désespérée qu'elle puisse paraître alors, s'avérera une mutation initiale, anticipant par là la résurgence à venir.

LE TOUT PREMIER ARTISTE AMÉRINDIEN, VERSION BEAUX-ARTS

L'aventure artistique de Zacharie Vincent est, comme l'a documentée l'artiste mohawk, historien de l'art et commissaire amérindien Tom Hill, le jalon initial du passage historique des autochtones aux « Beaux-Arts »³ (Hill 1994). En soi, ce fait fondateur n'est pas banal.

LE PERFORMEUR

Après avoir posé comme modèle pour le peintre Antoine Plamondon, Zacharie Vincent décide lui-même de devenir artiste. Il assure de plus l'autogestion de sa carrière. En se proclamant *Tehariolin*, Zacharie Vincent reprenait la filiation du surnom wendat de son père, le vieux Gabriel Vincent, dont la signification en langue huronne « le dernier des purs ».

À une période d'intenses métissages et du peu de fréquentation entre les élites et le peuple, alors qu'il y a encore moins de contacts entre les Amérindiens (sauf comme guides) et l'élite anglophone et canadienne française, l'osmose Vincent/*Tehariolin* qu'il revendique passe pour véridique dans ces milieux allochtones. On croit vraiment qu'il est le dernier Wendat pur-sang ! *Tehariolin* deviendra un modèle en demande auprès des peintres et photographes anglais et canadiens-français. Le peintre québécois Antoine Plamondon qui l'avait précédemment peint comme étant « le dernier des Hurons » gagne un important prix (1830). C'est encore Zacharie Vincent que le photographe Vallée photographie devant son chevalet, mais en costume humble et à l'allure de pauvre – lui que le célèbre Cornélius Krieghoff peint en sa compagnie dans *L'étrangement du lac Saint Charles* (1859) : les deux artistes se regardent, indépendamment de la composition du reste du tableau, lequel célèbre les propriétaires anglais du territoire qu'ils transformeront bientôt à des fins de pourvoires, de circulation du bois de pulpe ou de barrages.

Vincent sera invité par les élites, dont Lord Durham, qui achèteront ses œuvres. Ses peintures seront aussi collectionnées autant par des notables anglais pour qui l'assimilation des Indiens n'est que normale, que par des Canadiens français, dont le clergé, qui craignent, depuis la conquête, que le sort réservé aux Amérindiens ne soit bientôt celui des Canadiens français.

Tehariolin, le personnage qu'il « joue », doit pourtant être perçu comme un élément de sa stratégie artistique contre la dépossession, la réduction, l'assimilation et l'acculturation accélérées dont sont objectivement victimes les premières nations au XIX^e siècle. Ce comportement n'anticipe-t-il pas l'art-performance d'aujourd'hui ? Comme le montre ironiquement un des autoportraits en chef traditionnel avec son fils



Tehariolin, autoportrait par le peintre wendat Zacharie Vincent
(Coll. Musée du Château Ramezay)

Cyprien (1845), Vincent a une descendance : « il n'est donc pas le dernier ».

SES AUTO-PORTRAITS

De l'ensemble de son œuvre, ce sont vraiment les douze autoportraits en chef traditionnel qui sont la clé. Les autoportraits de *Tehariolin* sont d'une signification majeure. Plus que ses scènes pastichées de paysages ou de la vie quotidienne en mutation dans les réserves, son art de l'autoportrait développe une vérité picturale. Elle déborde les questions de virtuosité et de canons par son seul contenu iconographique. Les autoportraits manifestent picturalement cette ruse socio-artistique de survivance des valeurs et des artefacts traditionnels par un transfert symbolique autogéré dans le corpus artistique de l'Autre, la peinture de portrait classique. *Tehariolin* opère de toute évidence dans la douzaine des autoportraits qu'il peint, un transfert critique des valeurs menacées et de la mémoire collective de la culture huronne. Ses autoportraits contrastent avec la réalité d'acculturation que vivent les nations autochtones et qui s'accélère à cette époque. Ils diffèrent radicalement aussi de la représentation picturale de l'Amérindien faite par les Européens.

Son autoreprésentation adopte la parure solennelle et diplomatique des Grands Chefs traditionnels de Wendake. *Tehariolin*, « le dernier des purs », s'autoreprésente chaque fois en appareil traditionnel des Chefs avec médailles et bracelets échangés avec les diplomates françaises et anglaises. Ce sont des détails qui ont souvent retenu l'attention et canalisé l'interprétation. La coiffe, l'habillement et les médailles dont il se revêt dans ses toiles sont tout le contraire de ce que plusieurs

analystes ont voulu y voir, c'est-à-dire des signes d'assimilation et d'acculturation. Ils sont au contraire le reflet ornemental de la géopolitique des diplomates de l'époque. La coiffe de plumes iroquoienne que porte *Tehariolin*, tout comme les médailles que les Grands Chefs recevaient et portaient en échange des colliers de wampum lors des traités et alliances, prennent ici valeur d'équivalence diplomatique. Cette pratique remonte pratiquement aux premiers échanges et aux premières alliances : d'abord entre les diplomates des nations amérindiennes puis avec les Français, les Anglais et les Hollandais, ces derniers introduisant la remise de médailles. De fait, Zacharie Vincent connaissait bien l'héritage diplomatique des Wendats. Et il avait côtoyé son parrain, le Grand Chef Nicolas Vincent *Tsaßenhohi* qui, en 1824, s'était rendu à Londres pour rencontrer le roi George II qui lui avait remis, de manière protocolaire, des médailles. C'est pourquoi, il vaut mieux parler de métissage et d'adaptation qui ont débuté dès les premiers contacts et qui se concrétisent avec les Français d'abord au temps des Champlain, Frontenac et De Callière, puis se poursuivront plus tard avec les Anglais. Dans cette perspective, on trouve dans ses peintures, des éléments d'analyse picturale, en termes de contenant/contenu/contexte, alors qu'il y a dans l'œuvre la substitution du support amérindien – la parure vestimentaire – au support européen de la toile encadrée et de la peinture à l'huile comme médium technique de rendu de la matérialité des choses et des êtres.

L'œuvre artistique de Zacharie Vincent/*Tehariolin* se construit donc en réaction à la fois à la dislocation des alliances politiques des premières nations entre elles, aux interdictions progressives de la langue et des rituels, tous des supports autochtones de l'imaginaire amérindien que l'on veut confiner de plus en plus à l'artisanat commercial. Ce faisant, le personnage remet en question les réalités culturelles en mutation que vivent les Canadiens du Haut-Canada, les Canadiens français du Bas-Canada et les Nations amérindiennes algonquiennes et iroquoiennes de cette période. Les termes de survivance, d'adaptation, de métissages et d'équivalence symbolique s'appliquent à cette œuvre jalonnée.

JALONS POUR UNE AUTOHISTOIRE AMÉRINDIENNE DE L'ART

Aussi n'est-ce pas un hasard si une série d'événements muséologiques et d'histoire de l'art surviennent au tournant des années 1990 et au début des années 2000, avec comme toile de fond l'actuelle refonte géopolitique du paysage canadien et québécois dans les rapports entre les Nations⁴. Ces faits mettent en branle une synthèse nouvelle dans la compréhension des faits d'art et de société du XIX^e siècle, et par là de l'importance de l'œuvre de Zacharie Vincent.

L'exposition itinérante de l'œuvre du peintre Cornelius Krieghoff (et le catalogue l'accompagnant), *Krieghoff: Canadian's landscape/Paysages en mémoire*, mise sur pied par l'Art Gallery of Ontario (AGO) en 1999, puis présentée au Musée du Québec (Québec) à l'été 2000, puis au Musée McCord (Montréal) en 2001, marque un changement de cap dans l'histoire de l'art et de la muséologie dans l'est du Canada. Les conférences au Musée du Québec (août 2000) et le colloque au Musée McCord (novembre 2001) sur la représentation amérindienne dans les peintures de Cornélius Krieghoff et de ses pairs au XIX^e siècle, permettront à des historiens réputés comme François Marc Gagnon de discuter de la représentation de l'Amérindien dans les peintures de l'époque et me permettront aussi, en tant que sociologue de l'art et Wendat, de présenter une analyse comparée de l'œuvre de Zacharie Vincent et de ses pairs de

l'époque, les Plamondon, Légaré, Thielcke, Kane et Krieghoff qui peignent alors tous des Amérindiens.

Ces manifestations participent du renouveau du regard critique des sciences humaines sur leurs propres disciplines telles que pratiquées antérieurement. Cette révision se caractérise par l'interdisciplinarité et la déconstruction du colonialisme au profit d'un multiculturalisme à l'ère de la pensée complexe. Par exemple en 1999, au Vancouver Art Gallery, l'exposition « To the Totem Forests : Emily Carr and Contemporaries Interpret Coastal Villages » consacrée aux peintures totémiques de la célèbre Emily Carr remettait tout en question. À partir des témoignages d'Amérindiens vivants et de photographies documentaires d'ethnologues, de nouvelles interprétations relativisaient la pensée romano-ethnographique d'un Marius Barbeau et nombre d'inexactitudes de l'œuvre d'Emily Carr, notamment l'emplacement et la signification des totems.

Autre signe de changement muséologique : Zacharie Vincent se verra, en 2003, réserver une petite salle dans la nouvelle configuration de la collection permanente du prestigieux Musée des Beaux-Arts d'Ottawa. L'artiste figure maintenant dans les nouveaux ouvrages d'histoire de l'art du Canada. Son autoportrait *Zacharie Vincent et son fils Cyprien* (Musée du Québec 1845) figure dans la sélection de l'imposant ouvrage d'Anne Newlands *Canadian Art. From its beginnings to 2000* (Newlands 2000). Ce bel ouvrage somptueux, subventionné par le Conseil des Arts du Canada fait, pour une première fois, une large place à l'art amérindien traditionnel et contemporain. Dans la même lignée, la partie « art visuel » d'un ouvrage récent sur *l'Histoire du Québec* situe aux débuts des Beaux-Arts les contributions de Zacharie Vincent (Rivard et Lacoursière 2001).

C'est en ce sens que les autoportraits et l'impact, dans le milieu culturel canadien du XIX^e siècle, du personnage même de *Tehariolin*, du peintre wendat Zacharie Vincent, définissent le tout premier jalon moderne de la résistance et d'un repli qui assurera, à travers de dures vagues d'assimilation et d'acculturation, ce lent mais inexorable processus de résurgence qui aboutira cent trente ans plus tard.

LES NOUVEAUX CHASSEURS/CHAMANS/GUERRIERS

Le travail visuel de bien des artistes amérindiens d'aujourd'hui solidifie les transformations sociopolitiques en cours pour tous les autochtones de la planète et pas seulement entre les premières nations de l'Amérique du Nord.

La conjoncture géopolitique des années 1990, c'est-à-dire la conscientisation planétaire accentuée à propos des effets de l'accélération de ce que l'on appelle la nouvelle économie capitaliste, notamment sur la biodiversité et l'environnement, et les questionnements sur la diversité culturelle face au développement exponentiel du modèle états-unien de culture de masse, va profiter aux luttes politiques autochtones.

Pour plusieurs d'entre nous, la crise de Kanesatake et de Kahnawake au Québec en 1990, le Sommet de la Terre à Rio et les grandes expositions d'art amérindien en 1992 – alors que l'Occident fête les 500 ans de la « découverte » des Amériques –, de même que la révolte zapatiste des Indiens du Chiapas en 1994 – alors que l'utilisation de l'Internet par les guérilleros positionne désormais sur la scène internationale ce qui n'était jusque-là qu'un des conflits oubliés dans un pays d'Amérique centrale –, annoncent un changement de paradigme : à la *dépossession se substitue la réappropriation*.

Il faut dire qu'à partir du milieu du XX^e siècle, une série d'événements construit progressivement cette résurgence de

l'art amérindien. À certains égards, dans les années quarante, les liens de solidarité que le groupe des Automatistes québécois entretiennent avec le militant wendat Jules Sioui, premier Amérindien à réclamer un gouvernement indien souverain, est un moment significatif (Gagnon 1998).

Le Pavillon indien d'Expo 67 constitue « le » tournant historique dans l'histoire politique et artistique amérindienne. C'est là un fait historique incontournable, et pourtant resté dans l'ombre jusqu'à tout récemment (Sioui Durand 1999). Son impact politique et artistique « sur » *Terre des Hommes* alors que Montréal, le Québec et le Canada accueillent le monde, sera déterminant. Cela se passe deux ans avant que la vieille prophétie des Hopis s'accomplisse, c'est-à-dire que « l'Aigle alunisse ⁵ », et qu'il y ait occupation de l'île d'Alcatraz par l'American Indian Movement en 1969, occupation que d'aucuns considèrent pourtant comme le point de départ des revendications autochtones. Rien ne sera plus pareil.

Par la suite, les rôles de recherche et d'enseignement des institutions autochtones comme le Collège indien fédéré de Regina (Manitoba), le Collège Manitou à la Macaza (Québec), le Woodland Cultural Centre de la réserve mohawk des Six Nations (Ontario) ou le Musée amérindien de Mashteuiatsh (Québec) vont consolider l'autonomie socio-artistique amérindienne, qui atteindra sa masse critique dans les années 1980. Il faut y voir des « allumeurs » du feu de survivance qui couvrait sous les cendres de la dépossession depuis deux cents ans.

L'AUTONOMIE DU PAVILLON D'EXPO 67

Terre des Hommes, la grande exposition universelle de Montréal en 1967, sera la plate-forme rêvée pour que se concrétise à la face du monde l'amorce politico-artistique des luttes de revendication et de réaffirmation autochtones. Pour la première fois, un pavillon indien indépendant de ceux du Canada et du Québec présentait la réalité moderne de la vie des Amérindiens dans les réserves. Le contenu⁶ et les œuvres d'art intégrées à l'architecture n'ont rien à voir avec les spectacles de troupes folkloriques invitées, encore moins avec le désolant film *Mémoire indienne. Le Pavillon des Indiens du Canada, Expo 67*⁷.

Par sa présence distincte, ses thématiques et la signification politiquement engagée des œuvres d'art en osmose avec son architecture singulière, le Pavillon indien rend *l'Américité*. Il affiche la nouvelle donne géopolitique d'une « révolution qui sera moins tranquille » que certains l'auraient voulu. Sherry Bridon, une ethnologue américaine qui a étudié l'aventure du Pavillon indien écrit à ce propos dans *American Indian Art Magazine* :

En 1967, les Premières Nations au Canada eurent l'opportunité de concevoir et de présenter le contenu visuel et thématique du « Pavillon Indien », indépendant de ceux du Canada et du Québec, lors de l'Expo 67 à Montréal. Le « Pavillon Indien » est une première historique. Il marqua un changement irréversible dans les perceptions de l'amérindianité contemporaine. Les Premières Nations y proclamaient publiquement sur une scène d'envergure internationale le caractère riche et unique de leurs cultures comme contribution à la société canadienne. Présentant leur propre vision socio-historique, le parcours thématique dans le Pavillon ainsi que les œuvres d'art intégré à l'architecture donnèrent à voir « au présent » la réalité vécue. Par exemple, le déplacement des Nations dans les réserves et la destruction de leurs modes de vie par la colonisation des Européens et Nord-Américains y étaient illustrés avec leurs conséquences. Au « Pavillon Indien » d'Expo 67, il ne s'agissait pas seulement de célébrer. (Bridon 1997 : 55)

Les murs extérieurs du pavillon et l'entrée font voir pour la première fois à l'audience canadienne et internationale, en plus de l'imposant totem traditionnel, des œuvres d'art contemporain des premières nations de tous les territoires, de l'Atlantique au Pacifique en passant par les terres boisées des Grands Lacs et les Prairies.

LA PUISSANCE ESTHÉTIQUE ET POLITIQUE DES ŒUVRES

Le Pavillon indien était construit en forme de tipi stylisé. Pour cette première grande manifestation d'ouverture sur le monde, on peut comprendre l'utilisation de cette signalétique traditionnelle. Bien que l'habitation nomade de la tente, sous la forme de tipi, fût celle qui a été la plus diffusée médiatiquement (entendre le cinéma hollywoodien et les séries de télévision des cow-boys et des Indiens des années cinquante et soixante pour identifier ceux qu'on appelle, depuis l'erreur d'identification du continent par Christophe Colomb, les « Indiens »), sa stylisation par une découpe moderne se démarquait des nombreuses reproductions kitsch.

L'ornementation extérieure des murs, résultat de la forte présence d'artistes amérindiens, va renforcer l'impact visuel du pavillon. En soi, l'intégration des œuvres d'art à l'architecture d'inspiration autochtone correspond à cette idée naissante au Québec d'intégration d'œuvres d'art aux architectures et places publiques (ce qui deviendra par la suite un programme gouvernemental, le 1 %).

Dix artistes amérindiens ont investi le Pavillon indien. Trois murales directes sur les parois de cèdre et cinq grandes œuvres installées « marquent » le bâtiment tandis qu'un grand totem est sculpté à l'entrée. George Clutesi, Gerald Tailfeathers, Noel Wuttunee, Ross Woods, Norval Morrisseau, Francis Kagige, Alex Janvier, Tom Hill et Jean-Marie Gros-Louis ont habillé cette « réserve symbolique ». Henry Hunt et Tony Hunt ont sculpté le grand totem dressé à l'entrée du pavillon. Ce sont alors les créateurs autochtones les plus significatifs. De ce groupe, les œuvres de Clutesi, Morrisseau et Alex Janvier se démarquent. Le monde de l'art ne pourra plus ignorer une telle effervescence exponentielle.

L'ESPRIT DES ANIMAUX

Outre les Hunt qui ont sculpté le grand *Totem*, George Clutesi, premier artiste amérindien à tenir une exposition solo en 1944 à Victoria en Colombie-Britannique, crée *West Coast*, une grande fresque de 40 pi de largeur sur 20 pi de hauteur, sur la devanture extérieure du pavillon en bois de cèdre. Le peintre s'est inspiré de l'ornementation traditionnelle des devantes de maisons des Nuu-chah-nulth de la côte Nord-Ouest. Puisant dans l'oralité d'une légende ancestrale, sa peinture retraduit l'envol d'une bande composée du loup, de l'épaulard (« Killer Whale »), de la baleine et de l'Oiseau Tonnerre. Ils sont tous entraînés par un serpent électrique. Alors âgé de 62 ans, Clutesi sera considéré par les autres artistes comme le mentor, « l'Ainé » du groupe.

LE CHAMANE EN LIGNE

Toute la puissance de l'imaginaire mythologique, spirituel et formel inspiré de la Société des chamanes midewiwins surgit comme un coup de tonnerre en 1962, autant dans le champ de l'art que dans nos communautés, quand le peintre ojibwa Norval Morrisseau, dit *Copper Thunderbird* (son surnom chamannique), de la réserve de Sand Point, exposa à Toronto. Élevé par ses grands-parents dans la tradition chamannique puis au contact de

la chrétienté, le dessinateur et peintre surdoué délivre en dessins et peintures un univers vivace fabuleux, jusque-là resté mystérieux dans les légendes, récits et anciens totems. Norval Morrisseau était attendu comme la grande attraction. *Earth Mother and her Children*, sa grande fresque extérieure (27 pi de hauteur sur 14 pi de largeur) sur le mur sud du pavillon ne décevra pas. À part une petite exposition de ses dessins au Musée du Québec en 1966, c'est vraiment Expo 67 qui devient la plate-forme pour les visiteurs désireux de connaître cet imaginaire hors du commun.

Après le peintre wendat *Tehariolin* Zacharie Vincent, reconnu il y a plus de cent cinquante ans, Norval Morrisseau est le premier artiste autochtone à innover dans le champ de l'art que certains ont appelé « the Woodland School ». En 1989, Morrisseau sera invité par le Centre Georges Pompidou de Paris à présenter ses grandes toiles dans le cadre de l'exposition internationale controversée « Les Magiciens de la Terre ». À l'hiver 2001, avant la déroute – à la suite des destructions du 11 septembre – de ce qui se voulait l'automne artistique Québec/New-York, peu ou pas d'échos parviendront au Québec du succès de l'exposition new-yorkaise « Draw and Tell: Lines of Transformation » par Norval Morrisseau au Drawing Center de New York. Composée de dessins réalisés d'un seul trait par cette légende vivante de l'art amérindien contemporain alors qu'il croupissait en prison en 1972, l'exposition visualise l'oralité des récits de la réserve de Sand Point du lac Nipigon près de Thunder Bay. Ces dessins, qui appartiennent au Musée canadien des civilisations de Hull, n'ont jamais été montrés ici.

LE REMPART INDÉFECTIBLE DES PRAIRIES

Alex Janvier est un peintre d'origine originaire de « Le Golf Reserve » à Cold Lake en Alberta. Comme Norval Morrisseau, il est un des pionniers du renouveau de la peinture amérindienne. Membre de l'« Indian Group of Seven » en 1975 (avec Daphne Odjig, Jackson Beardy, Eddy Cobiness, George Morrisseau, Carl Ray et Josph Sanchez), il a réussi une percée dans le marché des galeries canadiennes et internationales. Dès les années 1960, lorsque débute sa carrière artistique, Janvier s'engage activement au sein de sa communauté dans les revendications politiques pour améliorer la situation des siens, notamment en contestant toutes les tentatives de réforme de la *Loi sur les Indiens* comme n'allant pas dans le sens de l'autonomie. Artiste engagé du côté de l'autonomie territoriale et contre les infamies de la christianisation, dont les orphelinats de force comme mesure d'assimilation, Alex Janvier, entre 1961 et 1977, signe ses toiles avec « son numéro de bande de la réserve ». C'est ce qu'il fera pour sa grande œuvre du Pavillon indien, afin d'en souligner davantage le contenu politique : sa peinture invite les « Blancs » à repartir vers l'ouest. Dérangante aux yeux des autorités canadiennes, l'œuvre, d'abord exposée à l'entrée, sera déplacée vers l'arrière, de façon à être moins visible. Ce qui en dit long sur l'impact du Pavillon et l'accueil fait aux œuvres présentées à l'époque.

Quiconque visite jusqu'au bout le Grand Hall des totems du Musée canadien des civilisations à Hull et lève les yeux au plafond, ne peut qu'être magnifié par l'immense coupole peinte de manière fluide, entremêlant les couleurs vives. Cette grande fresque est l'œuvre d'Alex Janvier.

Aujourd'hui, Janvier aime rencontrer les jeunes créateurs autochtones. Son charisme auprès d'eux et le souffle qui porte ses œuvres demeurent un rempart indéfectible. Janvier a

cependant coutume de dire, comme il l'a répété de manière radicale lors d'« Expression, la Rencontre nationale sur l'expression artistique autochtone », organisée à Ottawa par Patrimoine canadien en juin 2002, « qu'il peint les tragédies colorées avec le sang versé de son peuple ». En juin dernier, le Festival « Présence autochtone » (*Terres en Vues*) de Montréal, lui remettait, dans l'indifférence généralisée, un prix pour l'ensemble de son œuvre.

UN POINT TOURNANT

Avec du recul, pas de doute que le Pavillon indien à Expo 67 a canalisé un moment socio-artistique, culturel et politique important des rapports Art et Société en Amérique du Nord. Il faut y voir un point tournant de l'émergence de l'art amérindien contemporain. L'importance émancipatoire des œuvres, par leur adéquation contenant/contenu/contexte, y fut exceptionnelle pour l'époque.

Dans la mesure où, jusqu'alors, les quelques artistes autochtones contemporains travaillaient surtout isolés, aucune association nationale n'existant, leur rassemblement pour cette grande manifestation d'envergure internationale allait non seulement fournir un éventail de la pluralité des cultures amérindiennes d'Ouest en Est, mais surtout, par ce vaste déploiement de l'imaginaire amérindien, révéler à une audience internationale une vision autochtone du monde commune n'indissociant pas traditionalisme et modernisme. Cette trajectoire-dialectique d'inclusion et de différenciations allait orienter l'évolution à venir des débats et enjeux de l'art amérindien. Qui plus est, l'iconographie mythologique, la signification engagée des œuvres et leur intégration stratégique à l'architecture révèlent alors une vision du monde différente, dérangement pour les Canadiens. L'audace stylistique va troubler le contenu, dénoncer. L'ère des revendications est arrivée. En effet, la thématique et l'orientation symbolique des œuvres amérindiennes contemporaines dans l'espace du Pavillon déboutaient leur seule fonction ornementale apolitique, au grand dam des dirigeants des officines canadiennes comme le ministère des Affaires indiennes et du Nord (MAINC). Elles s'affichaient et affirmaient une autonomie de l'art indissociable de la diplomatie et des cérémonies festives. Le Pavillon indien d'Expo 67 préfigure donc la réappropriation politique et artistique qui va suivre et dont rendront compte les transformations géopolitiques et artistiques ultérieures.

POUR LA SUITE DU MONDE

On ne saurait trop mettre en évidence ensuite le rôle joué par les quelques rares institutions amérindiennes d'enseignement et centres culturels dans la formation et le changement d'attitudes des nouvelles générations d'artistes. À cet égard, comme j'en ai discuté ailleurs, l'importance du Collège Manitou à La Macaza au Québec dans les années 1970, même si l'expérience n'a duré que trois ans, est aussi cruciale que le rôle joué par le Collège indien fédéré de Regina ou le Woodland Cultural Centre (Sioui Durand 2000 : 205-224). Derrière ces institutions, on retrouve deux figures incontournables de l'art amérindien contemporain : Domingo Cisnéros et Tom Hill. Il faudra, ailleurs, y revenir. À ces allumeurs vont succéder les porteurs d'avenir pour le XXI^e siècle, ceux que j'appelle les nouveaux « Chasseurs/Chamans/Guerriers de l'art ».

Au cours des années 80 et 90, de nouvelles générations d'artistes amérindiens se manifestent et « renversent » la tendance de manière définitive. Plusieurs œuvres déconstruisent

la trame de la dépossession. En 1990, le pays vit un conflit politique interne des plus éprouvants alors que les forces de l'ordre, la Sûreté du Québec et l'Armée canadienne affrontent les Mohawks des communautés de Kanesatake et de Kahnawake. Si cette crise marque de manière décisive les rapports politiques et sociétaux entre les gouvernements et les premières nations, c'est l'année 1992 qui devient l'année phare dans le champ culturel et artistique.

Alors que les pays d'Europe et des trois Amériques célèbrent le 500^e anniversaire de la « découverte » de l'Amérique par Christophe Colomb, plusieurs manifestations amérindiennes s'affichent. Au Canada, de grandes expositions accompagnées de colloques et de publications comme « Terre, Esprit, Pouvoir » (Musée des Beaux-Arts d'Ottawa), « Indigne » (Musée canadien des civilisations, Hull) « 350/500 ans. Nouveaux Territoires » (Vision planétaire, Montréal, Québec, Oaxaca) en témoignent.

L'artiste Robert Houle, qui participait en 1992 au colloque de l'exposition « 350/500 ans. Nouveaux Territoires », résume bien le climat politico-artistique qui s'instaure :

Les œuvres présentées par les artistes constituent une puissante proclamation visuelle malgré un demi millénaire d'hégémonie occidentale. Elles reflètent une indépendance d'esprit et montrent une remarquable appréciation du véhicule matériel que fournit l'art. Ces objets sont tirés d'un capital culturel ayant macéré dans le passé autochtone – un héritage qui a été conservé mais aussi pillé. Par moments des nerfs à vif ont été touchés par le sujet de l'appropriation culturelle, néanmoins il ne faut pas oublier que l'une des valeurs les plus traditionnelles des autochtones est l'inclusion. Faire une guerre artistique au nom de l'égalité avec pour arme l'exclusivité en termes de description reviendrait à s'approprier les valeurs de la culture dominante sans comprendre les valeurs originales. Bien que les artistes qui participent à cette exposition, pris sous l'angle de leurs œuvres, représentent une multitude d'identités culturelles, d'héritages spirituels et de territoires ancestraux, ils partagent néanmoins une histoire commune : une histoire d'annexion culturelle, de transgression spirituelle et d'appropriation territoriale. C'est à la fois un lien commun basé sur une souffrance collective faite d'humiliation et d'aliénation et aussi une particularité qui les arme de la volonté de continuer à se battre pour la reconnaissance du droit inhérent à l'autodétermination. (Houle 1992 : 45)

Du milieu des années 80 jusqu'au passage des années 2000, les nouvelles pratiques interdisciplinaires et multimédia, le nomadisme accéléré des artistes dans les manifestations du champ international de l'art ou l'habitude de commémorer par de grandes manifestations des événements historiques vont ensemble provoquer des conduites/situations et des circonstances propices à la circulation d'œuvres de réappropriation critique. Deux points sont à souligner. Il y a d'abord l'étonnante aisance avec laquelle les artistes autochtones vont explorer et utiliser les attitudes interdisciplinaires et les nouveaux médias de création. Cela tient évidemment à la rencontre entre la vision holiste amérindienne, à l'oralité de nos cultures et de l'usage des nouvelles technologies communicationnelles (Sioui Durand 2002a : 53-71).

Il y a ensuite un repositionnement, par nombre de créateurs amérindiens, des enjeux de la circulation internationale de l'art : la réussite individuelle ailleurs nécessite, en termes d'éthique responsable, la transformation culturelle locale dans les réserves. L'exposition « Reservation X » (1999-2000) fut exemplaire à cet égard (McMaster 1999).

DES ŒUVRES INTENSES

Les exemples d'œuvres amérindiennes émancipatoires ne manquent pas. Dans son ouvrage *The Trickster Shift. Humour and Irony in Contemporary Native Art*, Allan J. Ryan (1999) analyse en profondeur l'usage de l'humour par nombre d'artistes amérindiens contemporains pour déconstruire les stéréotypes de *l'Indien inventé*. Les œuvres de cette tendance, comme celles des Bill Powless (*Home of the Brave*, 1986), Gerald McMaster (*The Cowboy/Indians series*, 1990), Rebecca Belmore (1986), Carl Beam, (*Self Portrait as John Wayne*, 1990) ou de Shelley Niro (*The Iroquois is a Highly Developed Matriarcal Society*, 1991) et Ron Noganosh (*Shield for a Yuppie Warrior*, 1991), sont remarquablement analysées (Ryan 1999).

Pour ce qui est des pratiques engagées, pensons entre autres au travail de l'artiste saulteux Robert Houle, dont les peintures *Kanata* (1989), que l'on peut voir au Musée des Beaux-Arts du Canada à Ottawa, et *Kahnesatake X*, qu'il a présentées à la deuxième édition de la Biennale de Montréal en 2000, sont remarquables. La performance *An Indian Act Shooting the Indian Act* (1997) de l'artiste Lawrence Paul Xuweluption, dont rendait compte une projection vidéo accompagnant son exposition « Coulour Zone », en avril 2000, au Centre Saydie Bronfman de Montréal, et l'installation multi-média *Resig/Nation* (1999) de l'artiste saulteux et métis Edward Poitras au Lieu, Centre en art actuel, à Québec à l'hiver 2000, étaient radicales.

Il en va de même pour l'ensemble des productions de théâtre rituel et d'art action de la compagnie wendatte Ondinnok, par exemple : *Le Porteur des peines du monde* (1984), *Atiskanahandate*, *le Voyage au pays des Morts* (1989), *Sakipitcikan* (1997), *Iwouskea et Tawiskaron* (1999), *Mishigew, le rendez-vous* (2000). L'exposition internationale d'installations *in situ* et d'art action *l'Ours/Tortue* (2000) contribuent également, de manière symbolique et spirituelle, à établir de nouveaux paradigmes (Sioui Durand 2002b).

L'installation *Le Piège qui s'efface* (1992) de l'artiste Diane Robertson à l'entrée de l'exposition permanente « Nous les Premières Nations » au Musée de la civilisation de Québec – donc que tout le monde peut voir –, rend évidente cette élimination artistique de l'appropriation visuelle non seulement dans le champ de l'art ou dans une institution, mais aussi pour sa communauté.

NISHK E TSHITAPMUK

Entre 1990 et 1992, Diane Robertson, artiste de la communauté des Piekuakamilnuatsh de Mashteuiatsh, va créer une série d'installations marquantes : *Amishk* pour l'exposition « L'œil amérindien. Regards sur l'animal » (1991) au Musée de la civilisation à Québec et à laquelle participent les Domingo Cisnéros, Edward Poitras et Ron Noganosh. Coup sur coup, elle réalise aussi, en 1992, *l'Esprit des Animaux* au Centre des arts visuels Skol de Montréal, *La table de réconciliation*, au centre d'artistes Articule, aussi de Montréal, ainsi que les



Assi(s), installation de Diane Robertson de Mashteuiatsh, lors de l'exposition « Nouveaux territoires 350-500 ans », Montréal, 1992

(Photo Sonia Robertson)

sculptures-installations *Assis* et *Le Piège qui s'efface* dans le cadre de la grande manifestation « 350/500 ans. Nouveaux Territoires » (Montréal, Oaxaca, Québec). En 1993, Diane Robertson décède subitement à 33 ans. Deux œuvres déjà conçues sont terminées : *Le Dormeur*, pour l'exposition « Le respect des différences », au Palais Montcalm à Québec, et *Le Voyage vers l'Ouest*, une sculpture environnementale réalisée dans la pinède de Saint-Wendel en Allemagne, lors du Symposium international « Sur la route des sculptures ».

En 1994, sa sœur Sonia Robertson, qui poursuit depuis, elle aussi, une carrière d'artiste *in situ*, organise à Mashteuiatsh l'événement interdisciplinaire et interculturel « Nishk E Tshitapmuk. Sous le regard de l'outarde. Hommage à Diane Robertson ». Pendant dix jours, une exposition rétrospective au Musée amérindien de Mashteuiatsh, le lancement de la publication *Sur les traces de Diane Robertson* (Pelletier 1994), et surtout dix jours de rituels et de créations prennent place. Une telle manifestation d'art amérindien actuel en territoire autochtone est une première au Québec. Finalement, l'ouverture en 1998 d'une salle exclusive et de l'exposition permanente « Nous les Premières Nations » au Musée de la civilisation accueille son installation *Le Piège qui s'efface*.

L'adéquation contenant/contenu/contexte de cette installation entraîne notre imaginaire dans une osmose entre le rééquilibrage sociopolitique en négociations et la vision du monde spirituelle et éthique amérindienne en général, et des Piekuakamilnuatsh en particulier. *Le Piège qui s'efface* campe, dans une légèreté joyeuse, l'imaginaire personnel de l'artiste dans tout ce qu'il y a de noblesse festive. Diane Robertson y trappe l'art actuel dans un amalgame qui est tout autant piège délicat qu'objet esthétique, ce qui est propre à l'intellectualisation de l'art : l'assemblage et les simulacres se veulent des détours critiques qui n'ont plus rien à voir avec la folklorisation et l'impuissance d'un imaginaire captif dans les disciplines comme la peinture et la sculpture. Lui rendant hommage, j'écrivais ceci en 1994 :

Le Piège qui s'efface s'intègre dans une série de créations marquantes de l'art amérindien actuel et de l'art québécois! « Sans titre » à l'origine, nous l'avions ensemble ainsi appelé Diane et moi alors que nous participions au colloque sur *L'Art amérindien et inuit actuel* à l'Université Laval. Fait de branchages tressés avec des béquilles en guise de pattes, un *Chasseur/Chaman/Guerrier* est là, debout les bras/arc bandé visant de sa flèche menaçant cette autre peau/territoire en suspension cette fois sur une armature de perches évoquant le *Shapatuan*, la grande tente.

Certains y ont vu un message d'agonie, d'anomie, de perte d'identité. D'une part, que je sache la mort du crucifié, tant racontée comme salvatrice par les missionnaires, est un cérémonial qui ne vient pas des Amérindiens (bien qu'il ait recouvert notre mythologie avec dessein de l'exterminer). D'autre part, le rituel autochtone d'identification à la bravoure de l'animal que l'on chasse déborde par sa dimension mythique et spirituelle la mort. Il ne fait pas de doute cependant que l'utilisation des matériaux bruts issus de la nature recèle un caractère sacré chez Diane Robertson et qui inclut les lourdes conséquences de l'acculturation imposée aux Amérindiens. En fait *le Piège qui s'efface* génère à son contact une énorme vitalité, une noblesse festive. Il y a à piéger, certes, mais dont on peut s'affranchir.

L'installation réhabilite l'esprit du Chasseur, redevenu nomade et agissant, et non plus figurant d'un récit d'autrefois dans la bouche des Aînés. Cette impression informelle transcende l'apparente fragilité de la structure et le délavé des coloris de la peau tendue.

(Sioui Durand 1994)

Des fresques de Nisula sur la Côte-Nord aux grands totems d'Alert Bay dans le Pacifique, la vision socio-artistique commune de « l'Indien inventé » ne tient plus. Pour peu que l'on fréquente ces créateurs amérindiens engagés dans ce XXI^e siècle.

Notes

1. Pour des lectrices et lecteurs plus familiers avec des concepts disciplinaires anthropologiques, l'usage d'un concept indiscipliné propre au langage de l'art actuel peut dérouter. Appliquant l'osmose de la triade « Corbeau/Coyote/Carcajou », ces animaux fabuleux qui, dans l'ouest, le centre et l'est de l'Amérique du Nord, incarnent l'esprit mythologique rusé et facétieux de nos légendes et récits, l'appellation des artistes comme nouveaux « Chasseurs/Chamans/Guerriers » de l'art entend indiquer symboliquement l'interpénétration spirituelle de l'esprit des animaux (chasseurs), du parti-pris pour la Terre-Mère et les besoins interpersonnels de guérison (Chamanes) de même que l'activisme politique (guerriers), qui nourrissent l'imaginaire amérindien.
2. L'emploi du néologisme « piction » et sa mise en dialectique avec la notion de scription origine de Roland Barthes. Il a développé cette problématique pour rendre compte de cette zone commune entre peinture et écriture lors d'un colloque en hommage à Pierre Francastel (Barthes 1976 : 172) : « notre point de vue... sur ce que nous pouvons entrevoir d'un rapport qui est à la fois évident et sacrifié, le rapport de l'écriture et de la peinture. J'aimerais même pouvoir dire, car il s'agit d'interroger des 'faire' plus que des produits, le rapport de la scription et si vous me permettez ce néologisme, de la piction. Car l'évidence de ce rapport tient au fait que peinture et écriture viennent du même corps : toutes les deux viennent de la main. »
3. Tom Hill est le directeur artistique du Woodland Cultural Centre de la réserve mohawk des Six Nations (Ontario). Il a été le co-commissaire de l'exposition « Creation's Journey. Native American Identity and Belief », National Museum of the American Indian Smithsonian Institution, New York, 1994.
4. Ces dernières années, la naissance du Nunavut inuit, le traité des Nisga'a dans l'Ouest et le traité dit de « la Paix des Braves » avec les Cris au Québec en 2002 changent les rapports politiques et économiques des relations entre les Inuits, les Premières Nations amérindiennes, et le Canada et ses provinces, dont le Québec.
5. La légende raconte que, du haut de sa montagne, le vieil Aîné hopi, à qui ses congénères étaient venus demander quand finiraient tous leurs malheurs, toutes leurs dépossessions, répondit : « La renaissance des nôtres s'accomplira quand l'Aigle sacré se posera sur la lune ». La première phrase dite par l'astronaute Armstrong lors de l'alunissage en 1969 ne fut-elle pas « the Eagle [nom du module lunaire] has launched ». Bien sûr, l'histoire officielle a retenu « Un petit pas pour l'homme, un grand pas pour l'humanité. » C'est selon.
6. On retrouvait même dans le Pavillon un agrandissement du traité de la Grande Paix de Montréal de 1701 entre les Iroquois et les Wendats et autres nations algonquiennes, ainsi que leurs alliés français, un fait oublié lors des festivités de l'été 2001.
7. Produit par des non-autochtones, le réalisateur étant Michel Régnier, et tourné pour le ministère fédéral des Affaires indiennes et du Nord canadien (MAINC) qui assure la tutelle des réserves, ce médiocre documentaire offre, pour annihiler le survol par la caméra des œuvres et du message politique du Pavillon, un enrobage sur fond de musique western, biaisant ainsi une image de l'Indien moderne devenu cow-boy!

Ouvrages cités

- ARSENAULT, Daniel, 1998 : « Esquisse du paysage sacré algonquien. Une étude contextuelle des sites rupestres du Bouclier canadien ». *Recherches amérindiennes au Québec* XXVIII(2) : 19-39.
- BARTHES, Roland, 1976 : « La peinture et l'écriture des signes ». *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire*. Francastel et après. DeNoël/Gonthier, coll. Médiations 134, Paris.
- BRIDON, Sherry, 1997 : « The Indians of Canada Pavilion at Expo 67 ». *American Indian Art Magazine*, summer : 55.
- CURTIS, Edward S., 1997 : *Les Indiens d'Amérique du Nord*. Les Portfolios complets, Köln, Taschen.
- DICKASON, Olive P., 1993 : *Le Mythe du sauvage*. Septentrion, Sillery.
- GAGNON, François-Marc, 1998 : *Chronique du mouvement automatiste québécois 1941-1954*. Lanctôt éditeur, Montréal.
- GAGNON, François-Marc, et Denise PETEL, 1986 : *Hommes effarables et bestes sauvages. Images du Nouveau Monde d'après les voyages de Jacques Cartier*. Boréal, Montréal.
- HOULE, Robert, 1992 : « L'héritage spirituel des anciens », in *Terre, Esprit, Pouvoir. Les Premières Nations au Musée des beaux-arts du Canada*, p. 43-74. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.
- KANE, Paul, 1996 : *Wanderings of an Artist. Among the Indians of North America*. Dover Publications, New York.
- LABELLE, Marie-Dominique, et Sylvie THIVIERGE, 1981 : « Un peintre huron du XIX^e siècle : Zacharie Vincent ». *Recherches amérindiennes au Québec* XI(4) : 325-333.
- McMASTER, Gerald, 1995 : « La recherche désespérée d'une identité dans l'espace de l'Autre », in *Edward Poitras. Canada XLVI Biennale di Venezia*. Musée canadien des civilisations, Hull, p. 39-98.
- , 1999 : « Living on the reservation X ». *Reservation X: The Power of Place in Aboriginal Contemporary Art*. Goose Lane et Musée canadien des civilisations, Hull.
- NELLES, H.V., 2003 : *L'Histoire spectacle. Le cas du tricentenaire de Québec*. Montréal, Boréal.
- NEWLAND, Anne, 2000 : *Canadian Art. From its Beginnings to 2000*. Firefly Books, Willowdale (Ontario) et Buffalo (New York).

- PELLETIER, Sonia (dir.), 1994 : *Sur les traces de Diane Robertson, 1960-1993*. Montréal, Paje éditeur, collection Olive noire.
- RYAN, Allan J., 1999 : *The Trickster Shift. Humour and Irony in Contemporary Native Art*. UBC Press, Vancouver-Toronto, et University of Washington Press, Seattle.
- RIVARD, Henri, et Jacques LACOURSIÈRE, 2001 : *Histoire du Québec*. Québec, Henri Rivard éditeur.
- SIOUI, Anne-Marie, 1981 : « Zacharie Vincent : un œuvre engagé? Essai d'interprétation ». *Recherches amérindiennes au Québec* XI(4) : 334-338.
- SIOUI, Georges E., 1989 : *Pour une autohistoire amérindienne*. Essai sur les fondements d'une morale sociale. Presses de l'Université Laval, Sainte-Foy.
- , 1992 : « 1992 : La découverte de l'Américité », in G. McMaster et L.-A. MARTIN (dir.), *Indigena. Perspectives autochtones contemporaines*. Musée canadien des civilisations, Hull (Québec), p. 59-70.
- SIOUI DURAND, Guy, 1994 : *Nishk e Tshitapmuk. Fable du dernier des Hurons-Wendats*, in *Sur les traces de Diane Robertson, 1960-1993*, Montréal, Paje éditeur, collection Olive noire, p. 18-49.
- , 1999 : « Des projections libérantes? Les lieux d'innovation et de transgression en arts visuels », in *Déclics. Art et Société. Le Québec des années 1960 et 1970*. Musée de la civilisation, Québec, Musée d'art contemporain et éditions Fides, Montréal, p. 150-189.
- , 2000 : « Un Huron-Wendat à la recherche de l'art », in Guy Bellavance (dir.), *Monde et réseaux de l'art. Diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain*. Liber, Montréal, p. 205-224.
- , 2002a : « L'indiscipline : essai sur deux zones fluides de l'interdisciplinarité en art », in L. Hughes et M.-J. Lafortune (dir.), *Penser l'indiscipline. Recherches interdisciplinaires en art contemporain. Creative Confusions. Interdisciplinary practices in contemporary art*. Optica, Montréal, p. 53-71.
- , 2002b : « Les ruses de Corbeau/Coyote/Carcajou », in Dossier *Amérindie*, revue *Esse Arts+Opinions*, p. 4-46.

AU PAYS DES INNUS

Les Gens de Sheshatshit

José Mailhot

Au pays des Innus
Les Gens de
Sheshatshit



RAQ

par José Mailhot

.....
Les Gens de Sheshatshit sont à présent connus grâce à la campagne qu'ils mènent depuis des années contre les activités militaires des pays membres de l'OTAN au Labrador. Ce livre propose une rencontre plus intime avec eux en montrant comment ils ont tissé des liens avec le territoire et avec les groupes innus du Québec.

Collection **Signes des Amériques**, n° 9

Un volume de 184 pages comprenant 9 tableaux, 38 figures, 24 planches, une bibliographie.
26,55 \$ (tps et port inclus)

Faire parvenir votre commande accompagnée d'un chèque à :
Recherches amérindiennes au Québec
6742, rue Saint-Denis, Montréal, Québec H2S 2S2