

Comprendre les arts autochtones au Canada aujourd'hui

Un examen de la connaissance et de la documentation

Préparé pour le Service de la recherche et de l'évaluation
Conseil des Arts du Canada

FRANCE TRÉPANIÉRIER & CHRIS CREIGHTON-KELLY
Décembre 2011

Pour obtenir plus de précisions, veuillez vous adresser au :



Conseil des arts du Canada
Canada Council for the Arts

Service de la recherche et de l'évaluation
350 rue Albert
Case postale 1047
Ottawa (Ontario) Canada K1P 5V8
613-566-4414 / 1-800-263-5588 poste 4261
recherche@conseildesarts.ca
Télec. 613-566-4428
www.conseildesarts.ca

Également disponible sur Internet à l'adresse www.conseildesarts.ca/publications_f

This publication is also available in English

Image de la page couverture: Hannah Claus, *Skystrip*(détail), 2006. Photographe: David Barbour

Comprendre les arts autochtones au Canada aujourd'hui : Un examen de la connaissance et de la documentation
ISBN 978-0-88837-202-4

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	3
MÉTHODOLOGIE DE RECHERCHE	4
<i>Pourquoi effectuer un examen de la documentation?</i>	4
<i>Mesures prises</i>	8
<i>Deux observations concernant la terminologie</i>	9
<i>Parlez-vous français?</i>	10
<i>Limites du présent document</i>	11
INTRODUCTION	14
<i>Décrire les arts autochtones</i>	16
<i>Les pratiques artistiques autochtones sont uniques au Canada</i>	17
<i>Le processus artistique autochtone</i>	18
<i>La création artistique autochtone comme stratégie de survie</i>	19
<i>Vivre l'expérience des arts autochtones</i>	20
VISION DU MONDE AUTOCHTONE	21
<i>Qu'est-ce que la vision du monde autochtone?</i>	21
<i>Le territoire</i>	23
<i>Interconnexion</i>	26
<i>Histoires de la création</i>	28
<i>Images orales et visuelles</i>	28
HISTOIRE COLONIALE DU CANADA	31
<i>Contact avec les Européens</i>	32
<i>Néocolonialisme</i>	36
SAVOIRS AUTOCHTONES	39
<i>Que renferme un nom?</i>	40
<i>Le savoir autochtone aujourd'hui</i>	42
<i>Identité autochtone</i>	44
<i>Autogouvernance et souveraineté culturelle</i>	45

PRISME DE L'ART OCCIDENTAL	47
<i>Anthropologie</i>	49
<i>L'héritage du primitivisme</i>	51
<i>Authenticité et appropriation</i>	54
HISTOIRE RÉCENTE DES ARTS AUTOCHTONES	57
<i>Les soixante dernières années</i>	59
<i>Énigmes actuelles</i>	62
ARTS AUTOCHTONES DANS LES COMMUNAUTÉS	66
<i>Communauté et responsabilité</i>	68
<i>Remise en question de la communauté</i>	69
<i>La communauté pour renaître</i>	72
ARTISTES AUTOCHTONES ET LEUR ART	74
<i>L'intention d'un artiste</i>	76
<i>La narration de contes</i>	77
<i>Le filou (trickster)</i>	79
<i>À cheval entre deux mondes</i>	80
AVENIR DES ARTS AUTOCHTONES	82
<i>Tendances</i>	83
<i>Futures réalités</i>	86
<i>Réflexions finales</i>	88
BIBLIOGRAPHIE - français	90
BIBLIOGRAPHIE - anglais	97

Les opinions exprimées dans ce document sont celles des consultants et des auteurs et des orateurs qui sont cités.

Ces opinions ne représentent pas la politique officielle du Conseil des Arts du Canada.

REMERCIEMENTS



Merci au Conseil des Arts du Canada pour sa contribution financière. Le présent examen a été rendu possible grâce au soutien constant de Claire McCaughey, chef du service de la recherche et de l'évaluation. Nous la remercions de sa patience, de son engagement et de son ouverture d'esprit tout au long de ce projet. Nous remercions sincèrement Louise Profeit-Leblanc, coordonnatrice du Bureau des arts autochtones de sa confiance et de ses pertinentes remarques. Nous remercions également les agents de programmes autochtones, particulièrement Ian Reid en arts médiatiques, pour leurs commentaires judicieux. Leurs réflexions ont contribué à améliorer ce texte.

Nous tenons à remercier Alanis Obomsawin, Margo Kane, Sally Webster, Jean Sioui et Alan Syliboy de leur générosité, de leurs connaissances et des nombreuses heures qu'ils ont consacrées à ce projet. Nos conversations ont éclairé notre point de vue rédactionnel ainsi que la structure du présent examen. Nous remercions Candace Brunette, André Dudemaine et Candice Hopkins de toutes les informations qu'ils ont ouvertement partagées.

Nous tenons également à remercier Sylvie Gilbert, directrice du Centre d'information Arttexte, d'avoir proposé une résidence de recherche et un soutien financier. Son offre était à la fois opportune et généreuse. Nous remercions aussi John Latour, spécialiste de l'information à Arttexte, de sa gentillesse et des connaissances qu'il a partagées avec nous.

Enfin, nous nous sentons privilégiés d'avoir été inspirés par les milliers d'artistes autochtones – ceux qui ont créé de l'art avant les premiers contacts avec les Européens, ceux qui l'ont maintenu en vie au cours des derniers siècles et ceux qui sont parmi nous aujourd'hui. Les artistes autochtones contemporains ravivent et réinventent les pratiques artistiques pour les sept générations à venir.

Nia:wen Ko:wa, sincères remerciements à eux tous.

France Trépanier et Chris Creighton-Kelly

MÉTHODOLOGIE DE RECHERCHE



Tournage d'un court métrage de Bruce Haulli. Photographe : Guillaume Saladin.

Les méthodologies autochtones ont tendance à aborder les protocoles culturels, les valeurs et les comportements comme faisant partie intégrante de la méthodologie. Ce sont des « facteurs » qui doivent être intégrés explicitement dans la recherche, pensés de façon instinctive, énoncés ouvertement dans la conception de la recherche, discutés dans le cadre des résultats finaux de l'étude et communiqués aux gens dans le respect de la culture et dans un langage compréhensible. (Linda Tuhiwai Smith, 2001)

Pourquoi effectuer un examen de la documentation?

À première vue, le concept d'un examen de la documentation autochtone peut sembler une contradiction en soi! Traditionnellement, les peuples autochtones ont transmis l'essentiel de leur vision du monde – coutumes, médecines, protocoles, pratiques

culturelles, cérémonies, récits de la création, etc. – à l'aide de méthodes orales. Cette tradition orale est encore très vivante de nos jours.

Un examen de la documentation, construit de façon conventionnelle, ne permet pas de découvrir en profondeur, et encore moins d'expliquer, la connaissance inhérente d'une culture orale. Marie Battiste (2002) décrit ce problème qu'elle considère comme un oxymoron :

Le premier argument est que dans le système de connaissance européen (ou eurocentrique), un examen de la documentation vise à effectuer une analyse critique d'une partie de la documentation publiée sur un sujet. La connaissance autochtone englobe un ensemble complexe de technologies élaborées et soutenues par les civilisations autochtones. Souvent orale et symbolique, elle est transmise dans la structure même des langues autochtones et communiquée à la génération suivante par l'imitation, la pratique et l'animation, plutôt que par la forme écrite. Dans le contexte de la connaissance autochtone, un examen de la documentation est donc un oxymoron, car cette connaissance est généralement ancrée dans les expériences et les enseignements cumulatifs des peuples autochtones au lieu d'être conservée dans des bibliothèques.

Le deuxième argument s'articule autour du fait qu'effectuer un examen de la documentation sur la connaissance autochtone suppose que la recherche eurocentrique permet de comprendre la connaissance autochtone. Le problème de cette approche est que la connaissance autochtone ne reflète pas les ordres de la vie selon la conception eurocentrique. La connaissance autochtone constitue un système de connaissance à part entière, qui possède sa propre cohérence interne et ses propres modes de connaissance, et sa compréhension d'un point de vue eurocentrique comporte des limites (p. 2).

Ainsi, est-il utile de procéder à un examen de la documentation sur l'art autochtone? En qualité d'auteurs de ce document, et après mûre réflexion, nous affirmons que oui, mais avec certaines réserves.

Premièrement, pourquoi répondons-nous par l'affirmative? Parce que :

1. la demande d'un tel examen émane directement des artistes, des écrivains et des critiques autochtones, demande répétée à plusieurs reprises;
2. depuis quarante ans, la documentation sur la pratique artistique autochtone – en partie créée par des personnes non-autochtones, mais essentiellement par des commentateurs autochtones – continue de croître et d'élaborer ses propres cadres discursifs;
3. il est essentiel que ces voix soient entendues autant dans les communautés artistiques autochtones et non autochtones que dans le monde universitaire;

4. le discours critique sur l'art autochtone est cruellement absent des médias populaires;
5. le monde artistique conventionnel, qui ignore généralement les artistes autochtones, disposera d'un document sommaire pour l'aider à élargir ses connaissances sur l'art autochtone.

Deuxièmement, pourquoi « avec certaines réserves »? Parce que :

1. nous sommes généralement d'accord avec Marie Battiste que la compréhension de la connaissance orale à l'aide de la communication écrite comporte des limites;
2. le style traditionnel des examens de la documentation a tendance à limiter les voix des personnes citées et à assimiler leur expertise sur un sujet à l'autorité de l'auteur du document;
3. les examens de la documentation ont tendance à privilégier les universitaires comme source d'information digne de foi et à minimiser la contribution des aînés, des artistes et des commentateurs populaires.

Dans ce document, nous nous sommes délibérément efforcés de tenir compte de ces préoccupations. Nous n'avons aucune prétention de « résoudre » le problème eurocentrique relevé par Marie Battiste. Il constitue une contradiction à laquelle il n'existe pas de solution immédiate.

Nous sommes pleinement conscients que notre document comporte des limites.

Nous reconnaissons l'importance de travailler avec une méthodologie de recherche autochtone. Il n'existe pas de méthode unique qui peut s'appliquer à toutes les situations. Au lieu de cela, les différentes méthodologies mises au point suivent certains principes. Marie Battiste (1996) a noté avec insistance :

Les chercheurs autochtones ne peuvent pas définir notre réalité à l'aide de la pensée et du langage des colonisateurs. Si nous continuons de définir notre réalité dans les termes et les concepts provenant du diffusionnisme eurocentrique, nous continuons de nous piller nous-mêmes.

Au Canada, en plus des recherches de Marie Battiste, les travaux de Kathy Absolon et de Cam Willet nous ont été utiles. Au Québec, Guy Sioui Durand demeure une voix marquante. Nous avons inclus les paroles de Joane Cardinal-Schubert.

Nous avons été influencés par le livre *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples* de Linda Tuhiwai Smith – ouvrage essentiel qui critique le concept de « recherche », mais qui propose aussi de nouvelles méthodologies fondées sur quatre axes – la guérison, la décolonisation, la transformation et la mobilisation.

Le thème commun entre toutes ces méthodologies est le concept de décolonisation, soit la déconstruction des hypothèses et des habitudes coloniales liées au concept même de recherche. Comme le remarque Linda Smith (1999) elle-même :

Le terme « recherche » est sans doute l'un des mots les plus grossiers dans le vocabulaire du monde autochtone (p. 1).

La décolonisation donne lieu à une compréhension critique des épistémologies, des motivations et des valeurs qui sous-tendent les projets de recherche occidentaux.

Nous sommes finalement arrivés à un moment de notre histoire, en tant qu'Autochtones, où il est possible de partager notre art comme expression contemporaine, issue de notre mémoire culturelle et de notre histoire cachée - une connaissance composite d'icônes, de symboles et de concepts, d'interprétation et de vision de l'avenir, d'expérimentation et d'expérience, de mouvement et de nouvelle création - toujours conscients que nous assumons la responsabilité de nos créations, du devoir de les protéger et de les utiliser à bon escient.

Joane Cardinal-Schubert¹

Nous espérons qu'en révisant et en recréant le modèle classique des examens de la documentation, il sera d'une plus grande utilité pour une variété de publics. Nous avons adopté les stratégies suivantes dans ce but :

1. Au lieu de résumer brièvement le point de vue d'une personne dans notre texte, nous avons choisi d'inclure des citations plus complètes et plus descriptives que dans les examens de la documentation classiques. De cette façon, nous accordons davantage d'espace à l'auteur ou au locuteur pour débroussailler le terrain, tracer le chemin et préparer son argument, ce qui permet, dans une certaine mesure, de décentrer notre voix.

¹ Paroles prononcées à *Expressions - Rassemblement national sur l'expression artistique autochtone*, 2002.
<http://www.pch.gc.ca/fra/1288012608459/1288012608461>

2. Notre examen accorde une priorité aux personnes autochtones, même si nous incluons de nombreuses citations de personnes non autochtones.
3. Nous citons des aînés, des artistes, des commissaires, des administrateurs du secteur des arts et des écrivains, ainsi que des universitaires et des historiens.
4. Nous accordons un espace considérable aux citations orales. Elles sont présentées à travers le document dans un texte en gris et large police de caractère. Ces citations, qui n'ont pas nécessairement été consignées par écrit, proviennent de locuteurs dans le cadre de conversations, d'événements publics ou de réunions.
5. Nous nous sommes efforcés d'écrire dans un style qui convient aussi bien aux universitaires qu'à des personnes ne possédant aucune formation universitaire.

Sur le plan stylistique, nous avons tenté de concilier de nombreuses façons de voir et différentes façons de comprendre le monde et ce qu'il renferme. C'est pourquoi ce document porte comme sous-titre « *Un examen de la connaissance et de la documentation* ».

Nous affirmons que le présent examen émane des communautés autochtones et revient à ces communautés. Bien que nous ayons rassemblé le contenu de ce document, nous voulons que ce contenu « appartienne » aux artistes autochtones et à leurs communautés.

Mesures prises

L'idée d'un examen de la documentation sur les arts autochtones a été avancée pour la première fois lors des consultations effectuées dans le cadre de l'Initiative de recherche sur les arts autochtones soutenue par le Conseil des Arts du Canada en 2008. Parmi les besoins de recherche future, la communauté artistique autochtone avait demandé un examen de la documentation².

Le projet d'effectuer un examen de la connaissance et de la documentation a pris forme en 2009. Le présent examen a profité de l'appui financier du Service de la recherche et de l'évaluation et du Bureau des arts autochtones du Conseil des Arts du Canada ainsi que du Centre d'information Arttexte.

² Voir les recommandations présentées dans *Initiative de recherche sur les arts autochtones - Rapport des consultations*, p. 23-24.

www.canadacouncil.ca/NR/rdonlyres/07CA4C96-6109-4E35-BE69-7F993D4A4D9E/0/AARIRapportFinalNov12.pdf

Nous avons entrepris les étapes suivantes pour effectuer cet examen :

- Élaboration d'un mandat et d'un cadre conceptuel
- Élaboration des questions de recherche
- Demandes d'information sur les publications sur les arts autochtones auprès de nombreux artistes et universitaires autochtones;
- Compilation de l'information obtenue à la suite de ces demandes
- Recherches pour préparer les entrevues avec cinq artistes chevronnés
- Recherches au Musée des Beaux-Arts du Canada, au Musée canadien des civilisation et aux Archives nationales du Canada
- Visites de bibliothèques situées dans des centres culturels autochtones, des galeries d'art, des universités et des municipalités au Canada
- Collecte, lecture et analyse des documents de recherche
- Conduite de cinq entrevues avec les personnes suivantes :
 - Margo Kane, actrice et écrivaine crie-saulteaux (Vancouver, C.-B.)
 - Alanis Obomsawin, cinéaste abénaquie (Montréal, Qc)
 - Alan Syliboy, artiste visuel et musicien mi'kmaq (Truro, N.-É.)
 - Jean Sioui, poète et écrivain wendat (Wendake, Qc)
 - Sally Webster, aînée inuite (Ottawa, On)
- Conduite d'entrevues téléphoniques, par courriel et en personne avec des artistes et des universitaires autochtones
- Résidence de recherche au Centre d'information Artexte à Montréal.

Deux observations concernant la terminologie

Les premiers habitants des Amériques sont désignés par différents noms dans différents contextes. Dans le pays à présent connu sous le nom de Canada, nous pouvons entendre les désignations suivantes : autochtone, Premières nations, premiers peuples, Indien, indigène, amérindien et occasionnellement autochtone canadien.

La plupart de ces descriptions comportent leurs propres avantages et lacunes. Nous ne pensons pas qu'il existe une seule description exacte. Nous n'avons aucune prétention de « corriger » les termes utilisés par les locuteurs ou les auteurs que nous avons cités. Différentes personnes utilisent différents termes dans différents contextes pour communiquer avec leur propre voix.

Nous avons choisi d'utiliser le terme « *autochtone* » pour décrire les personnes qui vivent essentiellement au Canada et qui appartiennent aux peuples des Premières nations, au peuple inuit ou à la nation métisse.

Certes, la plupart de ces personnes s'identifient comme membres de leurs peuples ancestraux – p. ex. Nisga'a, Anishinaabe, Mi'kmaq – lorsqu'ils estiment que cela est approprié.

Deuxièmement, nous avons choisi d'utiliser le terme « arts » au pluriel afin de mettre l'accent sur la multiplicité des pratiques artistiques. Nous relevons deux aspects :

1. Les arts, par opposition à l'« art », désignent généralement les arts dans toutes les disciplines artistiques occidentales – la musique, le théâtre, la danse, la littérature ainsi que les arts visuels et médiatiques. Nous utilisons également ce terme de façon à englober les arts interdisciplinaires.
2. Les arts font également référence à toute forme d'art pratiquée par les artistes autochtones. Ainsi, les arts désignent toutes les disciplines énoncées ci-dessus, mais aussi la narration de contes, la vannerie, la sculpture de totems, etc.

Parlez-vous français?

Dans le cadre de notre examen, nous reconnaissons que les artistes autochtones ont été marginalisés, parfois même ignorés, par le système artistique canadien. Cela n'a rien de surprenant compte tenu de l'histoire des peuples autochtones au Canada. Au Québec, la situation est à la fois similaire et différente. Guy Sioui Durand (2010) explique :

Malgré bien des épidémies, des dépossessions et autres infortunes, nous, les Premières nations en Gépèg (Québec), poursuivîmes l'autonomie politique par la Fédération des Sept-Feux. Le « grand feu », symbole de l'assemblée constituante, se tenait à Kahnawake. À partir de la Confédération canadienne en 1867, les versions successives de plus en plus répressives de la loi relative aux Sauvages (toujours en vigueur en 2009 sous l'appellation de Loi sur les Indiens) mineront les fondements de cette alliance.

Or, un « huitième feu », celui des visions du monde et de l'imaginaire autochtones, indissociable des feux géopolitiques, demeurera indompté, survivra et fera résurgence contemporaine contre les réductions (p.1).

Nous souhaitons souligner la situation particulière des peuples autochtones qui parlent français au Canada. On dénombre 11 nations qui utilisent dans une certaine mesure la langue française.

Les peuples waban-aki et huron-wendat utilisent le français comme première langue. Les Innus, les Malécites et les Attikamekws parlent généralement leur langue

ancestrale comme première langue et le français comme deuxième langue. Bon nombre des peuples algonquin, inuit, cri, micmac et mohawk parlent aussi français en raison de leur proximité géographique avec des communautés francophones. Enfin, il y a également des Métis francophones.

Bien entendu, ces nations sont concentrées au Québec, mais dans l'ensemble, les artistes autochtones qui parlent français sont répartis dans tout le Canada, de la Colombie-Britannique au Nunavut et jusqu'au Labrador. Ces artistes sont marginalisés de trois façons :

1. Ils ne sont généralement pas inclus dans la scène artistique conventionnelle canadienne, pas plus par le passé que de nos jours. Cette situation évolue lentement.
2. Ils sont plus ou moins invisibles dans les discussions sur les enjeux culturels québécois ou sur les enjeux qui concernent les francophones à l'extérieur du Québec.
3. Ils sont sous-représentés au sein de la communauté artistique autochtone au Canada, dont les membres parlent en grande majorité anglais et non français.

Dans une tentative de contrer ces tendances de marginalisation, nous avons adopté cinq stratégies simples :

1. Nous nous sommes délibérément efforcés d'examiner des travaux rédigés ou énoncés en français.
2. Nous avons effectué deux de nos cinq grandes entrevues en personne en français, ainsi que plusieurs autres entrevues plus courtes.
3. Nous incluons des citations de personnes francophones tout au long de ce document.
4. Nous avons créé une bibliographie séparée en français.
5. Cet examen sera publié en français et en anglais.

Limites du présent document

Quiconque a déjà effectué un examen de la documentation pourra attester que plus on en sait, plus il en reste à apprendre! C'est particulièrement vrai pour les sujets qui ne sont pas étroitement délimités et pour les sujets qui sont liés à d'autres discours dont la pertinence n'est pas immédiatement reconnaissable. Nous avons constaté que ces deux conditions sont inhérentes à notre objectif – comprendre les arts autochtones au Canada aujourd'hui.

Très tôt, notre recherche nous a incité à développer un contexte historique et culturel spécifique pour analyser les arts autochtones au Canada. Il était évident que nous devions élargir les manières de voir qui dépassaient les méthodes d'évaluation usuelles des oeuvres d'art basées uniquement sur l'expérience esthétique - la couleur, le mouvement, la forme, le montage, la technique, l'éclairage, le style, etc. Conséquemment, nous n'avons généralement pas inclus les catalogues, les critiques dans les journaux ou les livres illustrés grand format.

Nous avons inclus des ouvrages qui contribuent au discours critique en évolution qui est créé par des universitaires, commissaires, critiques et artistes autochtones. Les ouvrages répertoriés sont généralement de la non-fiction - des descriptions historiques, des essais critiques, des rapports gouvernementaux internes et externes, des journaux savants, des articles analytiques et non uniquement descriptifs, des rapports de recherche, des thèses et dissertations individuelles.

En même temps, nous sommes conscients qu'il existe des domaines de recherche au-delà de la portée du présent examen de la connaissance et de la documentation. Voici certains domaines que ce document ne couvre PAS :

1. *Un recensement des artistes autochtones*

Notre intention ne consistait pas à décrire ou documenter le travail d'artistes autochtones. Nous nous sommes efforcés de leur rendre hommage en utilisant leurs propres mots lorsqu'ils parlent de leur art, de leur culture, de leur histoire et de leur tradition.

2. *Une présentation des arts de certains peuples autochtones en particulier*

Recenser les œuvres artistiques, dans chaque discipline et pour chaque nation au Canada, constitue une tâche immense et compliquée. Il faudrait des années pour mener correctement à bien une telle entreprise. Certains travaux en ce sens ont déjà commencé.

3. *Une recherche sur les arts autochtones dans l'ensemble des Amériques*

Nous sommes conscients que la plupart des Autochtones ne reconnaissent pas les frontières entre les États nationaux. De même, les personnes, les cultures et les pratiques artistiques ne s'arrêtent pas précisément à la limite des frontières nationales. Elles transcendent les frontières en suivant les anciennes routes de voyage et lieux de peuplement. Nous avons parfois cité des références extérieures au Canada.

Toutefois, ce document s'inscrit dans le cadre d'un processus continu au sein du Conseil des Arts du Canada. Il a été financé par le Conseil, dont le mandat affirme qu'il travaille avec les organisations artistiques et les artistes canadiens professionnels qui sont citoyens ou résidents permanents du Canada.

4. Une structure axée sur les disciplines artistiques ou les régions

Ces deux méthodes sont courantes dans le discours artistique canadien – p. ex. discuter des enjeux liés au domaine de la danse ou parler seulement des artistes de la région des Prairies. Dans ce document, nous avons adopté une approche plus générale englobant l'ensemble des pratiques artistiques autochtones, que nous avons conceptualisées comme des disciplines interdisciplinaires et interculturelles, comme des processus émanant de la tradition et de la culture. Ces processus et les « produits » artistiques ainsi créés ne correspondent pas nécessairement aux catégories artistiques occidentales établies.

5. La recherche d'une définition normalisée de l'art autochtone

Nous n'avons pas essayé de donner une seule définition de l'art autochtone. En réalité, nous doutons que cela soit possible. Notre tâche consistait à aider le lecteur à « comprendre » les arts autochtones au Canada aujourd'hui. Les connaissances et la documentation que nous avons examinées nous ont permis de proposer huit catégories, qui offrent chacune une perspective utile pour cette compréhension.

Nous insistons fortement sur le fait que notre compréhension des arts autochtones n'est pas nécessairement la seule qui soit valide. Nous reconnaissons intentionnellement que ce document est le fruit d'un travail en cours, incomplet et qui ne cesse d'évoluer de jour en jour.

Nous invitons les lecteurs à nous faire part de tous commentaires, critiques et idées d'ajouts au présent examen³.

³ Veuillez faire parvenir vos commentaires au *Chef, Service de la recherche et de l'évaluation*, Conseil des Arts du Canada.

INTRODUCTION



The River - Home de Margo Kane, Full Circle : First Nations Performance. Photographe : Nicholas Seiflow.

Il est nécessaire et très urgent que tous, nous parlions bien et écoutions bien. Nous, vous et moi, devons nous souvenir de tout. Nous devons surtout nous souvenir des choses que nous n'avons jamais vues. Bien entendu, ce processus ne peut pas démarrer avec des listes de faits encore plus longues. Il doit recourir à de nouvelles sortes de métaphores, beaucoup plus complexes. Peut-être devons-nous, pendant quelque temps, faire davantage confiance à la confusion et nous méfier profondément des histoires simples et des actes simples. (Jimmie Durham, 1993)

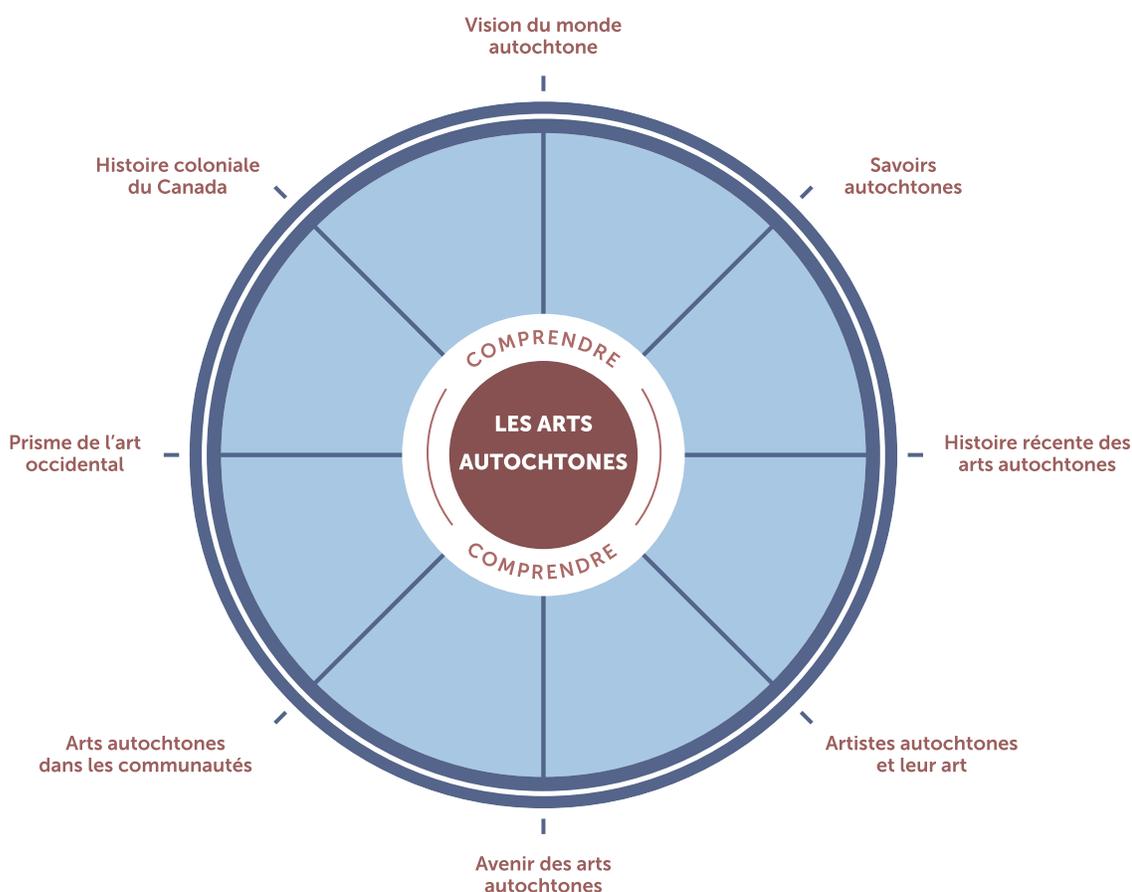
Le présent examen étudie une question essentielle, mais loin d'être simple – comment comprendre les arts autochtones créés sur le territoire connu sous le nom de Canada? Toute réponse à cette question qui s'efforce de donner une seule définition de l'art autochtone est à la fois futile et contre-productive.

Par exemple, en utilisant la méthode familière qui privilégie l'appréciation esthétique basée uniquement sur la perception des qualités formelles d'une oeuvre d'art, un spectateur pourrait ne pas saisir les visions du monde et les cultures autochtones dans

lesquelles cet art est profondément enraciné. De plus, les artistes autochtones créent des œuvres qui ont parfois des influences à la fois autochtones et européennes!

Une méthodologie plus fructueuse pour comprendre les arts autochtones consiste à « faire le tour de l'arbre », en le regardant selon différentes histoires et perspectives. Chaque perspective offre des significations riches, parfois nuancées. Lorsque nous les mettons ensemble, nous obtenons une compréhension holistique, plus complète.

Après plus de deux années de recherche sur les « arts autochtones », les témoignages écrits et oraux ont révélé de nombreuses positions qui pourraient être considérées comme des points de départ pour comprendre la question. Nous avons regroupé ces positions selon huit perspectives, qui apportent chacune son propre éclairage sur le sujet. Au lieu de proposer simplement une liste, nous présentons ces perspectives dans un dessin circulaire, inspiré des nombreux cercles qui font partie des traditions autochtones – le tambour, la roue médicinale, le capteur de rêves, le cercle de guérison – pour ne citer que quelques exemples.



Nous présenterons chacune de ces perspectives plus tard dans ce document.

Décrire les arts autochtones

Pour le moment, à titre d'introduction, nous souhaitons présenter quelques observations générales découlant de notre examen de la connaissance et de la documentation, qui décrivent la pratique artistique autochtone – mais sans la définir. Ces observations s'inspirent des contributions de Jimmie Durham, Doreen Jensen, Tom Hill, Dolores Churchill, Gaétan Gingras, Candace Brunette, Richard W. Hill, Robert Houle, Marie Clements, Carla Taunton et Cathi Charles Wherry. Nous avons inclus les paroles prononcées par Alan Syliboy.

Pour la plupart des autochtones, l'« art » est indissociable de son contexte culturel. Les distinctions entre la pratique culturelle, l'art et l'artisanat à titre de catégories distinctes ne s'articulent pas de la même façon que pour les arts conventionnels. Comme le résume brièvement Doreen Jensen (1997) :

Je ne fais pas de distinction entre la culture et l'environnement, l'art et l'artisanat. Je ne crois pas non plus qu'on puisse catégoriser le travail d'artistes vivants comme « traditionnel » (objet anthropologique valide) ou « contemporain » (objet d'art valide). Au mieux, ces distinctions sont hors de propos; au pire, elles sont racistes.

Je me souviens, quand j'étais enfant... notre mode de pensée est complètement différent quand on parle en langue mi'kmaq. Il y a beaucoup d'humour, beaucoup de rire. Cet aspect n'a pas été transmis à la génération suivante. Si vous ne connaissez pas la langue, ce mode de pensée n'a pas survécu. Il n'y avait pas de mot pour « art » en mi'kmaq, parce qu'il n'y en avait pas besoin. Tout était intégré.

Alan Syliboy⁴

Certaines langues autochtones ne possèdent même pas de mot pour désigner directement l'« art » tel que l'entend le système artistique conventionnel au Canada. Comme le décrit Tom Hill (2002) :

⁴ Entrevue avec France Trépanier à Truro, N.-É., le 20 mars 2010.

Il est intéressant de constater que les langues traditionnelles n'ont pas de mot pour désigner l'« art ». (Seules) quelques formes artistiques autochtones n'avaient pas de fonction établie dans la vie quotidienne. Pour un Indien d'Amérique du Nord, tout ce qui était fabriqué avait une fonction; l'idée de suspendre une peinture sur un mur ou de placer une sculpture sur un piédestal dans le simple but de l'admirer était totalement inconnue (p. 9).

Cela ne signifie pas que les peuples autochtones ne « font pas de l'art », mais plutôt qu'ils conçoivent leurs créations – des produits que des personnes non autochtones pourraient qualifier d'art – comme appartenant à une catégorie spéciale, mais pas nécessairement comme de l'art. Voici un exemple donné par Dolores Churchill (2002) :

Dans la langue haïda, il n'existe pas de mot pour « art », mais on dit qu'un artiste est « talentueux » (p. 217).

Les pratiques artistiques autochtones sont uniques au Canada

Les discussions sur les arts autochtones révèlent un fait évident mais qui, d'une façon ou d'une autre, est souvent négligé – les peuples autochtones étaient (et sont toujours) le peuple originel de ce pays. Contrairement à la plupart des citoyens canadiens, leur culture ne provient pas d'un pays « natal » lointain, que ce soit la France ou l'Angleterre, l'Inde ou la Côte-d'Ivoire, le Brésil ou les Philippines.

Les arts et la culture autochtones proviennent de ce pays que nous appelons aujourd'hui Canada. Si les gens cessent de danser le kathak au Canada, cette danse continuera de prospérer en Inde. Si on ne présente plus d'opéra au Canada, cette tradition se poursuivra en Europe et en Asie. Mais si les peuples autochtones cessent de danser le pow-wow en Amérique, il n'y aura plus de pow-wow sur la planète. Il s'agit d'une forme d'art qui est unique au monde, qui existe seulement « ici ». Comme l'explique Gaétan Gingras :

... il faut protéger les cultures autochtones parce que nous sommes les seules cultures originaires d'ici. Si un Italien ne veut pas perdre sa culture ou sa langue, il peut retourner la découvrir en Italie. Et cela est vrai pour n'importe quel groupe d'immigrants qui souhaite retrouver ses racines. Mais pour les peuples autochtones, notre pays est ici... une fois notre culture disparue, tout sera fini. Nous ne pouvons pas aller ailleurs pour protéger notre culture ou découvrir notre passé. Nous devons nous battre ici et demander à être protégés... C'est notre culture, fruit de toutes ces années passées ici (dans Apsey, 2009, p. 112).

Les conséquences de ce simple fait sont profondes. Elles soulèvent des questions difficiles sur qui devrait se préoccuper de la survie des pratiques artistiques autochtones. Cette question constitue un enjeu critique en matière de priorités culturelles pour les responsables des politiques, des gouvernements et les organismes de financement. Candace Brunette (2007) l'exprime dans ces termes :

À l'heure actuelle, les structures de financement gouvernementales nationales et provinciales des arts et de la culture contraignent les organismes autochtones à respecter des catégories qui sont insuffisantes pour répondre aux besoins uniques des Autochtones. Le fait de contraindre les compagnies des arts de la scène autochtones à se plier à des systèmes occidentaux conventionnels pose un grave problème qui mérite d'être complètement reconsidéré dans nos interactions avec les peuples autochtones dans le contexte contemporain d'aujourd'hui. Le système actuel a essentiellement été construit pour servir les compagnies conventionnelles établies et a répondu, au cours du temps, aux besoins de la culture dominante. Cependant, il est important de reconnaître qu'historiquement, la relation entre les gouvernements et les peuples autochtones au Canada n'a pas été positive... Les attentes non vérifiées voulant que les artistes autochtones suivent des lignes directrices établies par les modèles conventionnels relèvent d'un rapport colonial qui sert les intérêts des gens au pouvoir et qui nuit systématiquement aux Autochtones contraints de travailler avec ces modèles (p. 7).

Le processus artistique autochtone

Pour les Autochtones, l'art est un processus continu, qui vit et qui respire. Ce n'est pas un processus statique, mort ou relégué au passé. En ce sens, rien ne « meurt ». Rien n'est jamais éliminé parce que toute chose a un esprit. Richard W. Hill explique cette relation entre cet esprit et l'art :

Pour de nombreux peuples autochtones, la nature abrite un esprit vivant qui imprègne nos vies. Nous connaissons cet esprit et communiquons avec lui. L'une des principales forces motrices de notre art est de démontrer notre connaissance de cet esprit et notre relation avec le monde. Il est quasiment impossible de séparer cette spiritualité des principes esthétiques ou de l'esthétique de la communauté. Des mots tels que « art », « culture » et « religion » ne sont pas nécessaires : les valeurs qu'ils représentent sont toujours présentes dans la vie quotidienne des peuples autochtones traditionnels (dans Tom Hill, p. 253).

En revanche, certains artistes autochtones se sentent plus à l'aise avec la conception occidentale de l'art qu'ils intègrent dans leur travail, inventant ainsi des formes d'art hybrides qui demeurent néanmoins autochtones de par leur création. Cette approche s'est développée au cours des cinquante dernières années. Il y a trente ans, Robert Houle (1982) l'avait définie comme suit :

Nous constatons aujourd'hui l'émergence d'une nouvelle forme d'art créée par une nouvelle génération de jeunes artistes. Ils sont issus de deux traditions esthétiques différentes : la tradition nord-américaine et la tradition d'Europe occidentale. La première est profondément ancrée dans les rituels et le symbolisme tribaux, tandis que la deuxième constitue une influence irréversible dédiée au changement et à la croissance personnelle. Cette nouvelle forme d'art

est de source traditionnelle et contemporaine. Elle s'appuie également sur des techniques et des styles novateurs et raffinés.

Ce processus « issu de deux traditions esthétiques différentes » s'étend à l'ensemble des disciplines artistiques. Par exemple, le théâtre autochtone révèle à la fois des traditions autochtones et occidentales. Marie Clements (2005) pousse l'observation de Robert Houle un pas plus loin lorsqu'elle suggère que la forme d'art ancienne que constitue la narration de contes autochtones peut, dans un certain sens, recontextualiser le théâtre occidental. Elle explique :

En réalité, le théâtre autochtone s'efforce de créer une expérience complète pouvant englober de nombreuses disciplines, que ce soit le théâtre, le mouvement, les masques, la danse, le chant, les rituels, les mythes ou les arts multimédias. Cette particularité en soi fait du « théâtre autochtone » une forme d'art unique et très diversifiée au Canada, dont les racines sont fermement ancrées dans les origines et les pratiques culturelles. Il repose pourtant sur la survie même des peuples autochtones et leur conviction que l'art réside dans le vivant et entretient une relation directe avec la terre et le témoin. Selon cette approche, rien n'est déconnecté et cette complétude organique s'est élargie de manière à inclure la forme de théâtre occidentale à « notre tradition du conte » (p.6).

La création artistique autochtone comme stratégie de survie

L'histoire du Canada est marquée par de nombreuses tentatives d'assimiler, de ségréguer, voire d'éliminer les peuples autochtones. Et pourtant, les cultures autochtones ont survécu tout au long de cette histoire, même s'ils ont parfois été malmenés, parfois presque perdus. Mais à d'autres époques, les pratiques culturelles se transmettaient oralement, c'est pourquoi elles demeurent vibrantes et complètes.

Que ce soit consciemment ou non, les artistes et les gardiens de la culture ont maintenu en vie la flamme de l'art malgré les efforts constants pour « chasser l'Indien de l'Indien »⁵. Les peuples autochtones ont utilisé la création artistique comme stratégie de survie, et continuent de le faire aujourd'hui. Carla Taunton (2007) affirme :

Il est important de reconnaître que dans les communautés autochtones, le conte a longtemps constitué un instrument de résistance, utilisé comme stratégie de survie culturelle. Cela laisse penser que la narration de contes est une méthode d'intervention (p. 56).

De 1946 à 1948, un comité spécial conjoint du Sénat et de la Chambre des communes s'est penché sur la possibilité de modifier la *Loi sur les Indiens*. Puis, en 1948, le

⁵ Duncan Campbell Scott, Ministère des Affaires indiennes (1913-1932), à propos de la mise en place du système des pensionnats autochtones au Canada. Dans Pierre Loiseleur, *Like Weeds in a Garden*, The Dominion. http://www.dominionpaper.ca/original_peoples/2006/10/12/like_weeds.html

Canada a signé la Déclaration universelle des droits de l'homme. Ces mesures, parmi d'autres facteurs, ont motivé le gouvernement canadien à modifier la *Loi sur les Indiens*. En 1951, la loi a été modifiée de manière à lever les interdictions historiques visant certaines pratiques et cérémonies autochtones. Par exemple, le potlatch n'était plus interdit.

Cela signifiait que les peuples autochtones étaient à présent « libres » de pratiquer leurs propres traditions culturelles. Après avoir survécu en secret pendant des décennies, les gardiens de la culture pouvaient dorénavant adopter une approche plus ouverte. Mais comme l'explique Cathi Charles Wherry (2006), la transition a été complexe :

... pour éviter d'être arrêtés et emprisonnés, les peuples autochtones qui continuaient de pratiquer leur culture étaient tenus à la discrétion et au secret. En 2007, cela fera seulement 56 ans que cette loi particulière a été révoquée, mais cette révocation n'efface pas automatiquement les effets profonds sur les communautés et les cultures qui l'ont subie. Ce passé pourrait en réalité créer une énergie dont nous pourrions bénéficier dans le présent. Après tout, la survie et l'évolution continue de nos pratiques témoignent de l'amour et de l'engagement de nos aînés à l'égard de nos arts et de nos cultures. De nos jours encore, ces valeurs alimentent l'ingéniosité de nombreux artistes et travailleurs culturels dans l'ensemble du pays, qui continuent de créer, d'organiser et de présenter leur travail à des publics en évolution constante (p. 3).

Vivre l'expérience des arts autochtones

Finalement, nous aimerions faire une dernière observation. Bien que nous ayons le sentiment que notre approche pour comprendre les arts autochtones est utile, nous avons conscience de ses limites. Évidemment, même avec une compréhension accrue, différentes personnes dans différents endroits auront différentes impressions esthétiques d'une oeuvre d'art spécifique au moment où elles en font l'expérience. Cela fait partie de la merveille et du mystère qui entourent l'art. Il peut émouvoir chacun de nous individuellement de manière profonde, parfois dérangement et il est possible que nous ne puissions pas comprendre pourquoi.

Les arts autochtones sont partout autour de nous – dans les théâtres, les galeries, les studios de danse, les livres et les médias tels que le cinéma, la télévision, la vidéo et Internet, avec ses diverses formes de réseautage social, ainsi que dans les expériences des nouveaux médias/technologiques.

Et vous les trouverez aussi dans les centres d'amitié, les festivals en plein air, les réserves, les musées autochtones, les pow-wows et les centres culturels autochtones. Une façon essentielle pour tous d'enrichir notre compréhension des arts autochtones consiste à sortir et à en faire l'expérience!

VISION DU MONDE AUTOCHTONE



Ayum-ee-aawach Oomama-mowan par Rebecca Belmore. Photographe: Sarah Ciurysek.

Mon cœur bat comme un petit tambour, et j'espère que toi, notre mère la Terre, tu peux le sentir. Un jour, je te parlerai dans ma langue. J'ai regardé ma grand-mère vivre très près de toi, et ma mère aussi. J'ai regardé ma grand-mère témoigner du respect pour toutes les choses que tu lui as données... Même si je suis partie et si j'ai perdu une certaine proximité avec toi, j'ai parcouru une sorte de cercle. Je pense que je reviens pour comprendre d'où je viens... (Rebecca Belmore, 2008)⁶

Qu'est-ce que la vision du monde autochtone?

La première perspective qui aide à comprendre les arts autochtones au Canada est de tenir compte de la vision du monde autochtone. La vision du monde autochtone était traditionnellement transmise oralement de génération en génération. Ces traditions se poursuivent encore de nos jours. De plus, certains auteurs développent actuellement ce sujet dans des textes imprimés. De plus en plus d'écrivains se joignent à ce dialogue. En général, ils écrivent dans d'autres domaines, qui ne concernent pas directement les arts.

⁶ Paroles prononcées lors de la représentation de l'œuvre *Ayum-ee-aawach Oomama-mowan*, dans une montagne près de Banff, en Alberta.

Au Canada, certaines des voix les plus marquantes proviennent du domaine de l'éducation - Marie Battiste et Anne Poonwassie - ou Willie Ermine, qui écrit sur l'épistémologie. Dans le domaine de la justice autochtone, citons Rupert Ross, et Cindy Blackstock dans le domaine de la santé mentale. Janet Berlo et Ruth Phillips apportent leur contribution à l'histoire de l'art et Cindi Baskin au domaine du travail social.

Les aînés ont une présence importante puisqu'ils donnent souvent des conseils sur des questions liées à la vision du monde et aux protocoles autochtones. Un grand nombre d'organismes artistiques autochtones comptent des aînés impliqués dans leur gouvernance – que ce soit au sein de leur conseil d'administration, à titre de conseillers officiels ou en résidence.

Il est également important de souligner le rôle critique des gardiens de la connaissance autochtone. Nous avons inclus les paroles prononcées par Tom Hill, Tomson Highway, Jeannette Armstrong, Cheryl L'Hirondelle et Jean Sioui. Nous avons cité des artistes qui, même s'ils n'écrivent pas abondamment sur la vision du monde, l'abordent dans le cadre de leur travail. Ces contributeurs sont Rebecca Belmore, Jane Ash Poitras, Gerald McMaster, Michelle Laflamme, Teresa Marshall, Charlotte Townsend-Gault, Thomas King, Ryan Rice, Renée Hulan and Renate Eigenbrod, Buffy Sainte Marie, Dolorès Contré-Migwans, Bonnie Devine et Deborah Doxtator.

Ces temps-ci, on ressent un sentiment d'urgence lorsque les Premières nations se rassemblent. Nos communautés sont en train de perdre leurs leaders culturels : les aînés, les porte-parole et les gardiens de la foi. Avec eux semble s'éteindre une partie de notre savoir. Cette situation réclame l'attention de tous et de chacun d'entre nous, Autochtones et non Autochtones.

Tom Hill⁷

La vision du monde « englobe un vaste ensemble d'opinions, considérées comme une unité organique et... sert de cadre pour générer diverses dimensions de la perception et de l'expérience humaines, telles que la connaissance, la politique, l'économie, la religion, la culture, la science et l'éthique ».⁸

⁷ Paroles prononcées à *Expressions : Rassemblement national sur l'expression artistique autochtone*, 2002.
<http://www.pch.gc.ca/fra/1288012608459/1288012608461>

⁸ Wikipedia (anglais) consulté le 17 janvier 2011.

S'il est vrai que les différents peuples des Premières nations ne partagent pas exactement la même vision du monde, ces différentes visions du monde comportent néanmoins des éléments communs. Comme l'explique Marie Battiste (2000) :

Un examen de la documentation disponible révèle que même si les cultures et les langues autochtones sont aussi diversifiées que les paysages d'Amérique du Nord, elles partagent une vision du monde fondée sur la croyance commune que leur environnement est façonné et créé par des forces vivantes...

La culture et la création artistique autochtones sont influencées par la vision du monde autochtone. Comme l'explique Anne Poonwassie (2001) en citant Willie Ermine :

Les visions du monde émergent de la totalité des perceptions et des croyances sociales, politiques, économiques, culturelles et spirituelles. Willie Ermine (1995) définit les visions du monde autochtones et occidentales comme des « trajectoires diamétrales dans le monde de la connaissance » (p. 101). Il décrit les visions du monde autochtones comme une quête de sens dans une recherche de la connaissance métaphysique implicite et subjective fondée sur des « compétences qui favorisent la transformation personnelle et sociale, une vision du changement social qui entraîne l'harmonie plutôt que le contrôle de l'environnement et l'attribution d'une dimension spirituelle à l'environnement » (p. 102). Il l'oppose à la vision du monde occidentale d'une quête de connaissances fondées sur le monde physique, explicite, scientifique et objectif (p. 66).

La différence entre les Indiens et les Blancs est que ces derniers s'appuient sur une structure patriarcale... La langue crie n'a pas de genre. Le monde n'est pas divisé selon une hiérarchie en fonction du genre.

Tomson Highway⁹

Le territoire

Une compréhension autochtone du territoire fait partie intégrante de cette vision du monde. Un grand nombre d'écrivains et d'artistes affirment que leurs influences créatives trouvent leur source dans le territoire. Comme l'affirme Jane Ash Poitras :

⁹ Entrevue avec Susannah Schmidt, 1998.
<http://www.playwrights.ca/portfolios/tomsonint.html>

Les autochtones vivent selon une mythologie profondément ancrée dans la Terre, tandis que la mythologie occidentale est fondée sur l'économie. Les pouvoirs spirituels supranaturels proviennent de la Terre. Le territoire soutient les besoins des peuples autochtones, tandis que l'homme moderne occidental exploite le territoire sans lui être lié par un lien spirituel (dans Ace, 1997).

Le concept de territoire ne doit pas être compris au sens littéral pour désigner seulement la terre qui forme le sol sous nos pieds. La « Terre » est une métaphore du monde naturel qui désigne un cosmos plus spirituel et plus vaste. Gerald McMaster (2010) précise :

Pour la majorité des cultures autochtones, la Terre constitue la fondation philosophique. La référence de cette idée peut être quelque peu trompeuse, puisqu'elle peut amener à penser que la « terre » désigne le sol que nous foulons. Ici, la terre englobe un concept beaucoup plus vaste et complexe. L'idée de territoire englobe la Terre elle-même, mais aussi tout ce qui se trouve en dessous, le ciel et au-delà; autrement dit, la totalité de l'univers et au-delà.

La voix des grands-mères et des grands-pères nous appelle, nous les artistes autochtones, à parler de la valeur de notre peuple et de la beauté de tout ce qui nous entoure, à bannir tout ce qui nous profane et à atténuer la douleur. Nous portons la voix de la Terre et exprimons la vaillance de notre peuple, et on ne nous fera pas taire.

Jeannette C. Armstrong¹⁰

Le concept de territoire est intimement lié aux langues ancestrales, malgré les différences entre ces langues. Michelle Laflamme (2003) explique :

Pour les peuples des Premières nations, la langue maternelle est souvent liée à la terre, étant donné que les groupes de langues autochtones représentent et codifient les cosmologies en fonction des relations traditionnelles avec un territoire spécifique. Partout au Canada, la terre est représentée comme une incarnation du Grand esprit dans les cosmologies autochtones, malgré les particularités de différents groupes de langues (p. 411).

¹⁰ Paroles prononcées à *Expressions : Rassemblement national sur l'expression artistique autochtone*, 2002.
<http://www.pch.gc.ca/fra/1288012608459/1288012608461>

Si nous l'illustrons sous forme de schéma, le concept de « territoire » peut être compris sous la forme d'une relation continue :

Territoire ~ Peuples ~ Langues ~ Pratiques culturelles ~ Art

De cette façon, une compréhension plus profonde de ce concept en apparence simple de territoire boucle le cercle pour revenir à la transformation, qui fait elle-même partie intégrante de la création artistique. Comme l'explique Teresa Marshall :

Comme la Terre, nos tambours sont vivants. Ils chuchotent des secrets, racontent des histoires, s'étirent, se contractent, font résonner des chants dans des battements rythmiques provenant du cœur de notre être. Vivre est un art qui n'est pas séparé de la vie en soi comme dans la pensée occidentale. Lorsqu'on sépare l'art de la vie, les œuvres deviennent des décorations dénuées de toute fonction, vides de but ou de sens. L'objet est mort. Sur le plan spirituel et scientifique, toute matière est vivante. Tout ce qui compte est vivant. Dans la conception occidentale, ce qui meurt n'a plus de vie, de fonction, de sens ou de but. Les choses mortes sont souvent éliminées, tombent dans l'oubli ou laissent un vague souvenir. Pour les peuples autochtones, toutes les choses sont vivantes. Rien ne meurt. Toutes les choses font partie d'un processus continu de transformation (dans Jensen, 1997).

Bien entendu, cela ne signifie pas que toutes les œuvres d'art autochtones traitent exclusivement du territoire. Par exemple, les peintres autochtones ne peignent pas seulement des paysages! Le théâtre autochtone ne traite pas seulement de la terre. Mais s'il utilise le schéma présenté ci-dessus, un membre du public peut chercher des métaphores intégrées, des indices historiques ou des références indirectes à l'influence centrale de l'idée plus générale de la terre au sens de « ... l'ensemble de l'univers et ce qui se prolonge au-delà », comme le propose McMaster (2010).

D'un autre côté, il peut être dangereux de définir les peuples autochtones et leurs pratiques artistiques uniquement du point de vue de la terre et du territoire. Charlotte Townsend-Gault (1998) cite la mise en garde de Marcia Crosby (1996, p. 23) :

... Marcia Crosby n'est pas la seule à faire remarquer que la notion de « territoire » n'aborde pas la vie des Indiens urbains. Elle prévient que lorsque les Autochtones sont perçus comme ayant une « autorité » seulement en cas de conflits entourant le territoire et les ressources entre les Premières nations et le gouvernement canadien et que lorsque « les balises d'une 'différence' clairement définie restent déterminées par des conventions d'authenticité, d'origines et de tradition », le « territoire » devient alors un outil de mesure de l'indianité, excluant tellement d'autres aspects qu'elle finit par nous appauvrir.

Interconnexion

Cette conception de « l'univers » – de la Terre contenant toute chose – éclaire la croyance des Autochtones en l'interconnexion. Rupert Ross (1996) décrit cette conception ainsi :

Les peuples autochtones comprennent ce que les scientifiques ont réussi seulement récemment à concevoir, soit que toute chose dans notre monde est composée d'énergie ou d'un esprit dans un état continu de transformation ou de flux et que, par conséquent, le temps, l'espace et les événements sont interdépendants (p.63).

L'interconnexion ne concerne pas seulement les perceptions externes des objets, des idées et des forces qui se manifestent dans le monde physique. Elle concerne également nos pensées et nos émotions personnelles, ce que nous imaginons normalement constituer notre vie intérieure. L'existence elle-même ne se révèle pas seulement « en dehors », mais s'exprime également « en dedans ». Voici comment Willie Ermine (1995) résume cette idée :

Les peuples autochtones ont trouvé une complétude imprégnée d'intériorité, qui s'étendait également à l'espace extérieur. Selon leur perception fondamentale, toute existence était connectée et l'ensemble comprenait l'être dans son inclusivité. Dans l'esprit autochtone, par conséquent, il existe une immanence qui donne son sens à l'existence et forme le point de départ de l'épistémologie autochtone (p.103).

Pour l'esprit occidental, habitué à penser en termes de dualité, comprendre que « interconnexion = complétude » est souvent un acte de foi qui, dans un certain sens, pourrait être perçu comme une question théologique. L'interconnexion permet aux peuples autochtones de vivre en toute aise avec le mystère, la mémoire et la magie, éléments qui sont tous souvent présents dans la création artistique. Cyndi Baskin (2006) explique :

Il y a quelques années, Eber Hampton (1995) a publié un article dans le Canadian Journal of Native Education, intitulé « Memory comes before knowledge ». Pour moi, cette phrase magique, mystérieuse et riche de sens saisit les connexions inhérentes aux visions du monde autochtone. Elle me permet de comprendre de nombreux éléments du cercle qui contribuent à la manière autochtone de connaître et de voir le monde. Elle comprend l'esprit, la mémoire du sang, le respect, l'interconnexion, la narration de contes, les sentiments, les expériences et la guidance. Elle me rappelle aussi que je n'ai pas besoin de tout savoir ou de tout comprendre – dans le sens d'une certitude absolue. Elle renforce également l'idée selon laquelle il est parfaitement acceptable et souhaitable de croire qu'il existe beaucoup de choses dont je suis consciente, mais que je ne peux pas expliquer.

Je fais confiance à mes rêves. Je rêve beaucoup, et mes rêves me donnent des idées, ou bien ils aident à clarifier ou à formuler certaines choses. Je fais également confiance à la vision du monde qui m'a été donnée. Je suis reconnaissante envers ma mère et le peuple de ma mère de m'avoir transmis la vision du monde, nêhiyawin, la vision du monde des Cris.

Cheryl L'Hirondelle¹¹

L'interconnexion peut également être résumée par l'expression traduite en anglais « all my relations », qui existe dans un grand nombre de langues autochtones et qui est souvent prononcée à l'occasion d'événements publics, où elle peut être utilisée à titre de bénédiction. Thomas King (1990) explique la signification de cette expression :

L'expression « all my relations » nous rappelle d'abord qui nous sommes et notre relation avec notre famille et nos proches. Elle nous rappelle également la relation plus vaste que nous partageons avec tous les êtres humains. Mais les liens perçus par les Autochtones vont plus loin; ils comprennent le réseau de relations qui s'étend aux animaux, aux oiseaux, aux poissons, aux plantes, à toutes les formes de vie animées ou inanimées, visibles et imaginées. De plus, l'expression « all my relations » est une invitation à accepter les responsabilités qui nous incombent au sein de cette famille universelle, en vivant notre vie de manière harmonieuse et morale... (p. ix).

Ryan Rice (2008) suggère que ce sentiment d'interconnexion est renforcé par le fait que les Peuples autochtones ont survécu jusqu'à maintenant, et ce malgré de nombreuses entraves historiques :

Pour le « vrai peuple » ou « le peuple original », la façon courante de parler des peuples autochtones dans de nombreuses langues autochtones de l'île de la Grande Tortue (Amérique du Nord), les concepts idéologiques, « all my relations » et « nous sommes tous reliés », servent d'hymne identificateur de notre rapport au monde naturel - notre patrie et pays natal - et de nos relations les uns avec les autres.

¹¹ Entrevue au Réseau d'arts autochtones.
http://reseauartsautochtones.ca/artistes/cheryl_lhirondelle/interview/

Ces concepts sont renforcés par la survivance (nous sommes toujours là) et par la durabilité qui met de l'avant les notions de respect, d'unité et d'harmonie pour tous.

Histoires de la création

Les histoires de la création autochtones sont issues de la vision du monde autochtone et elles la nourrissent. Comment la Terre a commencé, qui ou qu'est-ce qui forme la nature, comment nous sommes arrivés là, pourquoi nous sommes là – les histoires de la création répondent à toutes ces questions et à bien d'autres encore. Les histoires de la création autochtones sont totalement différentes des récits occidentaux sur la création. Janet Berlo et Ruth Phillips (1998) expliquent :

Les traditions orales autochtones et les travaux d'érudition occidentaux expliquent l'origine du monde et la présence humaine de manière différente. Les histoires de la création sont aussi variées que le sont les peuples d'Amérique du Nord, bien que les peuples voisins présentent souvent des points communs. Ce sont des « histoires » dans le sens où les récits sont chronologiques, riches en événements et narratifs, et expliquent l'origine des réalités présentes. Cependant ces histoires reposent sur une notion différente de l'autorité, sur une vérité héritée et transmise qui possède la force d'une explication morale plutôt que sur un fait scientifiquement vérifiable dépourvu de force morale (p. 4).

Comparant la Genèse et une histoire de la création autochtone, Thomas King (2003) propose :

Un théologien pourrait affirmer que ces deux histoires de la création sont fondamentalement identiques. Chacune d'elles parle de la création du monde et de l'apparition des êtres humains. Mais un conteur affirmerait que ces deux histoires sont très différentes... les éléments dans la Genèse forment un univers particulier régi par une série de hiérarchies... qui célèbrent la loi, l'ordre et la bonne gouvernance, tandis que dans notre histoire autochtone, l'univers est régi par une série de collaborations... et célèbre l'égalité et l'équilibre (p. 23-24).

Images orales et visuelles

Pour les personnes habituées à lire et à écrire tous les jours, l'idée d'une tradition orale peut facilement – et à tort – être considérée comme un moyen de communication inférieur. En réalité, la tradition orale fait appel à des méthodes particulières, non seulement de communication, mais également d'archivage oral de ses propres connaissances. À ce sujet, Renée Hulan et Renate Eigenbrod (2008) expliquent :

Les traditions orales permettent d'acquérir les connaissances de manière différente et de reproduire, de conserver et de partager les connaissances de génération en génération. Les traditions orales constituent la fondation des

sociétés autochtones en rassemblant l'orateur et l'auditeur dans une expérience commune et en unissant le passé et le présent au sein de la mémoire. Pour comprendre la tradition orale comme une forme de connaissance qui façonne le travail des artistes et des auteurs autochtones, on peut par exemple écouter les récits oraux afin de savoir comment leurs voix peuvent être entendues dans les collectivités dont ils sont issus ainsi que dans celles où ils sont accueillis.

Visiblement, les traditions orales demeurent vivantes grâce à la parole. Il est important de percevoir cette parole dans le contexte des langues autochtones, qu'elles soient encore parlées de nos jours ou non, compte tenu de leur lien avec les pratiques culturelles. Buffy Sainte Marie¹² explique :

La langue et la culture ne peuvent pas être séparées. La langue joue un rôle vital pour comprendre nos perspectives culturelles uniques. La langue est un outil utilisé pour explorer et vivre nos cultures et les perspectives inscrites dans nos cultures.

Il reste encore des aînés. Il faut aller les voir, il faut leur parler, il faut sentir l'esprit des aînés, des ancêtres... Il faut avoir une connaissance de notre culture avant de faire des choses. Ça ne veut pas dire que ce qu'on va créer va être un objet traditionnel. Ça va plutôt être un objet qui aura un souffle.
Jean Sioui¹³

Les aînés autochtones expliquent que la tradition orale a joué un rôle clé pour garder les pratiques culturelles vivantes dans les pires conditions. Si les connaissances avaient été écrites, il aurait été plus facile de les détruire! Dolorès Contré-Migwans (2008) explique le pouvoir de la tradition orale en termes de paroles et de gestes :

Dans la culture autochtone, ce qui est oral demeure... jusqu'à un certain point vivant, car par définition l'oralité requiert un échange avec le monde, une interrelation et une interaction. Le pouvoir de la tradition orale sert à faire revivre le geste d'origine par son ressenti en s'investissant de sa propre expérience

¹² Citation provenant de <http://thinkexist.com/quotation/language-and-culture-cannot-be-separated-language/1480989.html>

¹³ Entrevue avec France Trépanier à Wendake, Qc, le 17 mars 2010.

dans le récit. Ce qui a priori avait été tué ou limité, grâce à notre force vitale, revit, s'anime à travers les mots et les gestes revisités (p. 91).

Outre la tradition orale, les peuples autochtones ont communiqué (et continuent de le faire) au moyen de combinaisons complexes de « textes » en image, parfois sous forme de pictogrammes. Occasionnellement, des écritures picturales anciennes émergent au sein de la société canadienne conventionnelle. Comme nous le rappelle Bonnie Devine (2007) :

Au nombre des grands artistes du Canada, on doit sûrement faire figurer les artistes algonquiens (anishnabés) renommés pour leur Muzzinobikoan (dessins). Cette iconographie ancienne d'une rare beauté a suscité une prise de conscience collective au début des années 1950 lors de la découverte des pétroglyphes de Peterborough, en Ontario. La mise à jour de ce magnifique document pictural fut rapportée dans les journaux d'un bout à l'autre du pays (p.13).

Les écritures picturales se trouvent également sur les objets de la vie quotidienne. Ces « écrits » constituent des moyens de communication différents des moyens que nous utilisons généralement, soit la lecture ou la traduction d'une langue. Deborah Doxtator (1996) explique :

Comme les images dessinées sur des objets utilitaires, des pièces de vannerie, des poteries, des vêtements ou dans les ceintures wampums, ou les pictogrammes, ces objets en tant que métaphores ne transcrivent pas des mots appartenant à des phrases linéaires, mais à des concepts et des processus. Chaque symbole ne correspond pas à un phonème en anglais qui, connecté à d'autres phonèmes, forme un mot et une phrase traduisant une signification. Comme les mots dans nos langues, les symboles expriment des mouvements, des actions et ne possèdent pas un seul sens mais plusieurs. Une métaphore présente une information comme une « fusion instantanée » plutôt que comme un point de vue expliqué. Elle implique une vision iconique qui permet de saisir une idée à la fois consciemment ou « rationnellement » et inconsciemment ou intuitivement (p. 6).

HISTOIRE COLONIALE DU CANADA



J'ai entendu une fois un aîné dire que le plus grand crime sur ce territoire n'était pas que les Autochtones aient été dépossédés de leur langue et de leur culture dans les pensionnats – le plus grand crime a été que les gens venus ici n'aient pas adopté la culture de ce territoire. (Mike MacDonald)¹⁴

Autoportrait par Zacharie Vincent « Tehariolin ».

La deuxième perspective qui permet d'éclairer les arts autochtones aujourd'hui est de se remémorer l'histoire coloniale du Canada en lien avec ses habitants originels. Au Canada, un personnage clé à traiter de ce sujet fut Olive Patricia Dickason. Elle a beaucoup travaillé pour établir un rapport sur la situation des peuples autochtones avant et après les premiers contacts avec les Européens.

¹⁴ Dans Charlotte Townsend-Gault, 1998.

Certes, le sujet est vaste et un grand nombre d'auteurs se sont exprimés sur cette question depuis plusieurs dizaines d'années. Citons au Canada l'archéologue Bruce G. Trigger et au Québec l'historien Denys Delâge. Aux États-Unis, James Axtell a écrit plusieurs ouvrages sur l'histoire des Autochtones et Jacqueline Shea Murphy a écrit sur l'histoire de la danse autochtone comme forme de résistance au colonialisme. D'autres commentateurs sont Mike McDonald, Doreen Jensen, Jean Goodwill and Norman Sluman, Alfred Young Man, Tom Hill, Tom Flanagan, Lee-Ann Martin, Samian et Taiiaike Alfred. Nous avons inclus les paroles prononcées par Doreen Jensen et Candice Hopkins.

Même s'ils n'ont pas vécu les pires injustices, un grand nombre d'artistes font référence à l'histoire coloniale qui a considérablement influencé la langue et la culture. Ces connaissances historiques possèdent souvent un lien direct avec l'identité et la pratique artistique. Doreen Jensen¹⁵ explique :

Le Canada est une image qui n'a pas encore apparue. Les fondements du Canada sont fragiles, car le pays n'a pas reconnu ses Premières nations. Si le Canada veut devenir une nation avec une identité culturelle et un but, nous devons accepter les arts des Premières nations.

Il suffit de jeter un rapide coup d'œil à l'histoire coloniale pour constater les tentatives répétées de répression des arts et des pratiques culturelles autochtones. Il est primordial d'examiner les arts autochtones à la lumière de cette histoire douloureuse, mais que les non Autochtones doivent absolument étudier et comprendre. Jean Goodwill et Norman Sluman (1984) expliquent :

Le Canadien moyen n'a aucune idée des pressions implacables et prolongées qui ont pesé sur les Indiens pour qu'ils acceptent que leur existence soit niée par la loi.

Contact avec les Européens

La culture autochtone ou plus précisément les cultures autochtones faisaient partie de la vie quotidienne des peuples autochtones longtemps avant l'arrivée des Européens. Certains savants datent cette période à 12 000 ans¹⁶. Évidemment, nous ne disposons pas de photos, ni de rapports ou de documents écrits concernant cette époque, mais des preuves archéologiques témoignent de certaines activités que nous pouvons qualifier aujourd'hui de « pratiques artistiques ».

Les détails de la vie des Autochtones avant l'arrivée des Européens ne sont pas tous connus. Olive Patricia Dickason (2002) nous livre son impression :

¹⁵ Dans le film *Hands of History* de Loretta Todd, Studio D, Office national du film du Canada, 1994.

¹⁶ L'Encyclopédie canadienne.

À l'époque des premiers contacts entre les Européens et l'Amérique du Nord, soit l'arrivée des Norvégiens vers les années 1000, la majorité des peuples originels du Canada étaient des chasseurs et des cueilleurs, comme on peut s'y attendre dans une région nordique. Ce mode de vie, fondé sur des modèles classiques qui ont évolué sur des milliers d'années, a donné lieu à une connaissance intime des ressources et à des pratiques exemplaires pour les exploiter. L'anthropologue Robin Ridington a insisté sur le fait que la technologie des peuples autochtones reposait sur des connaissances plutôt que des outils.

Tous ces peuples, qu'ils soient nomades ou sédentaires, vivaient dans des cadres culturels qui répondaient à leurs besoins sociaux et individuels en mettant l'accent autant sur le groupe que sur l'individu... Les formes d'organisation sociale des Amérindiens, comme leurs langues, présentaient une plus grande variété que celles des Européens (p. 6).

Cependant, cette histoire a tendance à être reléguée au rang de « préhistoire », comme si les « véritables » activités culturelles autochtones commençaient seulement avec les premiers contacts avec les Européens. Berlo et Phillips (1998) nous mettent en garde :

Les chercheurs occidentaux divisent de manière caractéristique leurs récits historiques en deux grandes périodes, celle qui précède et celle qui suit l'arrivée des Européens. Cette division fondamentalement eurocentrique est largement déterminée par les nouveaux moyens d'archivage disponibles; la période qui suit l'arrivée des Européens peut faire usage de textes écrits, de représentations, de photographies et de films tandis que l'histoire qui précède l'arrivée des Européens repose sur des preuves archéologiques et les traditions orales autochtones elles-mêmes. Ces dernières sources montrent cependant clairement que pendant les milliers d'années qui ont précédé l'arrivée des Européens, les cultures autochtones ont évolué et se sont adaptées aux nouvelles caractéristiques de l'environnement... L'arrivée des Européens a été le choc interculturel le plus violent et le plus traumatisant jamais vécu et une menace pour les concepts et les styles artistiques autochtones. La notion de « préhistoire » induit en erreur dans la mesure où elle dresse une division claire entre l'ère « historique » et l'ère « préhistorique » et semble renier les évolutions et les changements capitaux qui se sont produits avant 1492 (p. 4).

D'autre part, Dickason (2002) explique que le seul fait d'établir cette distinction importante – préhistoire versus période pré contact – risque d'être peu productif. En reconnaissant puis en « traduisant » les traditions orales dans le monde contemporain, les universitaires occidentaux se heurtent à leurs propres limites. Qu'ils soient ignorés volontairement ou par manque de méthode, les peuples autochtones demeurent exclus de l'histoire. Dickason explique les choses de la manière suivante :

L'histoire, pour sa part, a été écrite en tant que discipline documentaire. Tout élément non consigné, de préférence dans un document officiel, était considéré comme non historique. Par conséquent, les sociétés sans écriture étaient

exclues de l'histoire et étiquetées préhistoriques ou éventuellement protohistoriques. La meilleure chose à laquelle ces sociétés pouvaient s'attendre était de devenir historiques par extension, une fois en contact avec des sociétés lettrées. Autrement dit, l'histoire du Canada a commencé avec l'arrivée des Européens.

Parce que la culture de ces peuples était orale plutôt qu'écrite (même chez les peuples qui pratiquaient une forme d'écriture et ne l'avaient pas développée en une forme de communication généralement partagée), la reconstruction de leur histoire avant l'arrivée des Européens dans le sens occidental du terme représente une tâche difficile. Par le passé, les historiens canadiens ont estimé qu'il était plus facile d'ignorer l'ancienne période; d'où la vision étriquée du Canada comme un pays « jeune » (p. 11).

Cette 'ignorance' des histoires autochtones anciennes parce qu'elles relèvent de la tradition orale, fait partie d'une vision du monde coloniale qui compare 'oral' avec 'pré lettré' et donc moindre. L'hypothèse, qui prévaut encore de nos jours, est que les sociétés pré lettrées se développent toujours afin de devenir les sociétés lettrées. Alfred Young Man explique (1991) :

Aucun crédit n'a été accordé à la notion que dans les siècles précédentes, les Indiens d'Amérique du Nord vivaient au sein d'organismes sociaux, politiques et économiques de plein droit, avec des paradigmes artistiques et culturels concordants. Après tout, présumait-on, quels sortes d'histoire et de systèmes sociaux ces sociétés pré lettrées pouvaient-elles construire sans les langages écrites?

Je voudrais vous rappeler l'Art que les Européens ont trouvé quand ils sont arrivés dans notre pays. Ils ont trouvé de l'Art partout. Dans des centaines de cultures prospères et vivantes, l'Art était entièrement intégré à la vie quotidienne. Ils ont vu des habitations peintes d'Art abstrait qui ont inspiré des générations de peintres européens. Les vêtements de cérémonie étaient des objets d'Art finement tissés qui révélaient l'identité des tisseurs et une position privilégiée au sein de la collectivité. Les objets utilitaires tels que les contenants pour la nourriture, les articles de

rangement et les vêtements étaient fabriqués de manière évocative et décorés des motifs les plus beaux et les plus significatifs. Chaque nation possédait son théâtre, sa musique et ses chorégraphies. Les premiers Européens ont découvert des centaines de langues parlées – pas des dialectes, des langues. Et dans chaque langue, nos Artistes concevaient des débats philosophiques et des cérémonies sacrées, des discours politiques, de la fiction et de la poésie
Doreen Jensen¹⁷

Dès les premiers contacts avec les Européens, le traitement déshumanisant des peuples autochtones est devenu la norme. L'histoire regorgent d'exemples de pratiques culturelles autochtones qui ont été éradiquées. Cette attitude était considérée comme pleine de bon sens. Jacqueline Shea Murphy (2007) explique comment les danses autochtones heurtaient le « bon sens » des colons :

La danse résidait au cœur de cette identité indienne forgée, irréconciliablement différente... Les pratiques de danse amérindiennes exprimaient des idéologies contraires à celles que les gouvernements imposaient physiquement. Les danses et les rassemblements menaçaient les politiques d'assimilation fondées sur l'éducation et l'alphabétisation en salle de classe, car elles montraient l'importance de l'histoire racontée, non pas par écrit ou même avec des mots, mais avec le corps. La prière au moyen des mouvements du corps et des pratiques rituelles plutôt qu'assis, par le biais de la lecture et de la croyance menaçait les notions enseignées par les colonisateurs sur les manifestations de la spiritualité. Les cérémonies comprenant des festins élaborés et des présentations de cadeaux menaçaient les idéologies liées à la propriété privée et à la possession personnelle, les définitions du travail et d'une activité productive, ainsi que la valeur de la productivité elle-même. Les cérémonies étaient considérées comme une perte d'énergie physique et de temps pour ceux qui les pratiquaient et par conséquent une dépense excessive d'efforts physiques... Bref, les gouvernements fédéraux en Amérique du Nord percevaient et craignaient l'importance des danses indiennes en tant qu'agent social, politique et idéologique ainsi que la menace qu'elles représentaient (p. 31).

¹⁷ Paroles prononcées lors de l'inauguration de l'exposition *INDIGENA: Perspectives autochtones cinq cents ans après*, Musée canadien des civilisations à Hull, Qc, 1992.

Enfin, n'oublions pas de mentionner qu'une grande partie de cette histoire doit encore être étoffée. Comme l'affirme Tom Hill (2002) :

L'histoire de ces arts (autochtones), de la préhistoire à aujourd'hui, reste encore à écrire...

Néocolonialisme

Dans les conversations sur les questions autochtones, l'hypothèse suivante est souvent entendue : « les problèmes découlant du colonialisme appartiennent au passé et plus personne ne pense ainsi de nos jours ». Pourtant, Tom Flanagan (2000) déclare :

La civilisation européenne comptait plusieurs milliers d'années d'avance sur les cultures autochtones en Amérique du Nord, autant au plan technologique que de l'organisation sociale. Étant donné l'ampleur de cet énorme écart entre les civilisations, la colonisation européenne était inévitable et, si nous acceptons l'analyse philosophique de John Locke et d'Emer de Vattel, justifiable (p. 7).

Ces mots n'ont pas été écrits dans un passé éloigné; mais en 2000. Bien sûr, tous les Canadiens ne partagent pas cet avis. Pourtant, même si les idées de Flanagan représentent celles d'une minorité, elles n'en demeurent pas moins tenaces et répandues dans le corps politique canadien. Flanagan et ses collègues de « l'école de Calgary »¹⁸ ont aidé à formuler des politiques pour le Parti réformiste et pour le Parti conservateur.

Lee-Ann Martin (1995) explique comment ce type d'attitude contemporaine et néocolonialiste a encore cours dans les institutions culturelles au Canada :

Au cours des vingt dernières années, les artistes autochtones ont mis en place une histoire activiste fondée sur des stratégies d'autodétermination définies et lancées collectivement par les artistes eux-mêmes. Un grand nombre de ces premières alliances doivent être examinées directement en relation avec la domination paternaliste du gouvernement fédéral sur la production artistique individuelle par le biais des programmes du ministère des Affaires indiennes. Je ne souhaite pas insister sur les premiers efforts du gouvernement pour définir, contrôler et promouvoir les arts autochtones. J'affirme, en revanche, que les relations historiques uniques entre le gouvernement du Canada et les premiers peuples ont influencé l'activisme autochtone et contribuent aux comportements racistes et aux pratiques d'exclusion qui ont cours aujourd'hui dans les institutions culturelles à tous les niveaux.

Le commentaire de Lee-Ann Martin ne sous-entend pas que nous vivons encore comme pendant la période coloniale il y a 200 ou 300 ans. Évidemment, les attitudes continuent d'évoluer sous les protestations des peuples autochtones concernant leur

¹⁸ L'école de Calgary fait référence à un groupe d'universitaires aux idées similaires issus des départements de science politique et d'histoire de l'Université de Calgary.

place légitime dans la société canadienne. Mais Lee-Ann Martin laisse entendre que ces changements se poursuivent aujourd'hui dans la continuité de ce passé et que, par conséquent, ils sont encore contextualisés par l'histoire coloniale du Canada.

Je pense qu'il reste encore beaucoup de travail à faire pour écrire les différentes facettes de l'histoire de l'art contemporain autochtone au Canada. Il n'existe pas d'histoire écrite de la SCANA, d'histoire de la courte vie du Groupe des sept Indiens et de la manière dont ils ont donné de l'espace à l'art autochtone qui n'était pas encore admis dans les principales institutions artistiques, d'histoire sur le rôle du pavillon des Indiens du Canada à l'Expo 67 et de la manière dont cela devait façonner le visage de l'art contemporain autochtone pour les générations à venir.

Candice Hopkins¹⁹

Un grand nombre de citoyens ne connaissent pas certains éléments fondamentaux de l'histoire du Canada ou, s'ils les connaissent, les ignorent simplement. Samian²⁰ s'exprime ainsi sur ces lacunes de la mémoire :

Au Québec, la devise nationale est : Je me souviens. Mais en réalité, de quoi nous souvenons-nous au Québec? Au Québec, nous avons oublié les parties les plus importantes de notre propre histoire. Comment le Québec et le Canada ont-ils été fondés? Qu'est-il arrivé aux peuples qui vivaient là à l'origine? Tant de choses sur notre histoire ont été cachées ou effacées, et les jeunes n'apprennent jamais rien au sujet des peuples autochtones. Ces questions – aussi incroyable que cela puisse paraître – ne sont pas traitées de manière satisfaisante dans nos livres d'histoire. Le gouvernement est aussi directement responsable du manque de connaissances de notre histoire, car la culture et l'histoire autochtones ne sont pas une priorité et ne sont pas enseignées sérieusement dans les écoles publiques.

¹⁹ Courriel à France Trépanier, le 12 septembre 2010.

²⁰ Entrevue avec Stefan Christoff. *Giving Algonquins a Good Rap*, The Dominion. www.dominionpaper.ca/articles/3240

D'autre part, l'histoire semble parfois statique; pourtant, elle est toujours en mouvement. Ainsi, les choses demeurent les mêmes et changent à la fois, ou les choses se transforment et s'adaptent aux époques, mais véhiculent les mêmes valeurs – l'essence du néocolonialisme. Taiaiake Alfred (1999) explique :

Sans une bonne connaissance de l'histoire, il est difficile de bien saisir avec quelle intensité les Européens se sont efforcés de détruire les nations autochtones, avec quelle force les peuples amérindiens ont résisté et dans quelle mesure nous nous en sommes remis récemment. Ne pas reconnaître que la crise actuelle qui secoue nos collectivités est alimentée par les efforts continus pour nous empêcher de nous servir du pouvoir de nos enseignements traditionnels équivaut à ne pas voir l'objectif persistant de l'État de maintenir l'oppression coloniale sur les Premières nations de ce territoire (p. 1).

SAVOIRS AUTOCHTONES



Joueurs de tambour et danseurs inuvialuits, Inuvik. Photographie: Chris Randle.

J'espère que le travail actuel accompli par un grand nombre des nôtres pour rétablir certaines de ces pratiques, pour intégrer notre savoir et pour rétablir les connaissances et la philosophie ainsi que l'éthique dans un mode de vie contemporain qui ait du sens et qui rétablisse l'intendance, la collectivité, les liens que nous possédons avec notre terre, rompus depuis de nombreuses années.
(Jeannette Armstrong)²¹

La troisième perspective pour comprendre les arts autochtones est de reconnaître l'importance du savoir autochtone. Au Canada, le savoir autochtone est demeuré vivant malgré des conditions difficiles qui s'apparentent à un génocide culturel. Aujourd'hui, le savoir autochtone est utilisé comme une réponse essentielle et complète aux effets négatifs du colonialisme.

Le savoir autochtone est vaste et touche à tous les aspects de l'être humain – des histoires de la création à la médecine en passant par nos relations avec la nature, la sexualité, la créativité et la nourriture. Ce savoir millénaire détermine les fondements

²¹ Paroles prononcées dans la vidéo *A Vision Manifesting - Native Perspectives on Sustainability*, 2010.
<http://www.youtube.com/watch?v=Ae2AkJEU0x0>

des principes de la santé, de la guérison, de la justice, de l'éducation, de l'écologie, du travail social et de nombreux autres domaines.

Quelques auteurs importants sont Taiaiake Alfred, sur la gouvernance autochtone, Gregory Cajete en sciences, Marlene Brant Castellano en éducation et Greg Young-Ing sur la protection du savoir traditionnel. D'autres contributeurs sont Jeannette Armstrong, Greg Staats, Nicole Obomsawin, Cathi Charles Wherry, Zacharius Kunuk, Yves Sioui Durand, Gerald McMaster, Anne Poonwassie et Rebecca Tsosie. Nous avons inclus les paroles prononcées par Duke Redbird et Irene Betsy.

Au sein du monde artistique, le savoir traditionnel fait l'objet de discussions dans le contexte de l'utilisation et de la protection du savoir traditionnel, présent dans certaines œuvres. Les questions soulevées portent sur l'appropriation culturelle - à savoir qui peut utiliser quelle image ou quel son, quelles permissions doivent être obtenues ou quels protocoles doivent être suivis - et le savoir traditionnel comme une sorte de « droits d'auteur autochtones ».

Que renferme un nom?

Le savoir s'est transmis oralement de génération en génération, partout dans le monde entier et pendant des millénaires durant l'histoire de l'humanité. C'est seulement récemment que les hommes ont utilisé d'autres méthodes de transmission (écriture, imprimerie, photographie, culture de l'écran, etc.).

Dans la collectivité autochtone, il existe une tradition qui consiste à trouver les personnes qui possèdent l'expérience de la vie – qui comptent de « nombreux hivers », comme nous disons. Nous considérons qu'ils possèdent la sagesse, car la sagesse découle d'une expérience de très longue date d'engagement dans la vie, dans l'environnement et dans le monde.

Duke Redbird²²

²² Entrevue à Sketch Magazine, Printemps 2009.

http://www.ocadu.ca/Assets/pdf_media/ocad/about/news_events/Sketch_Spring09.pdf

Dans les sociétés autochtones, ce savoir a été transmis principalement des aînés à la prochaine génération et ultimement aux jeunes. Marlene Brant Castellano (2000) raconte :

Le savoir valorisé dans les sociétés autochtones provient de plusieurs sources, y compris de l'enseignement traditionnel, des observations empiriques et des révélations. Ces catégories se chevauchent et interagissent, mais elles sont utiles pour examiner les contours du savoir autochtone.

Le savoir traditionnel a été transmis plus ou moins intact par les générations précédentes. Avec quelques différences entre les nations, le savoir traditionnel raconte la création du monde et l'origine des clans dans des affrontements entre les ancêtres et les esprits sous la forme d'animaux; il décrit les généalogies et les droits ancestraux sur le territoire; et il rappelle les batailles, les frontières et les traités et inculque la méfiance ou la confiance à l'égard des nations voisines. Par l'intermédiaire de récits héroïques et édifiants, le savoir traditionnel renforce les valeurs et les croyances, qui définissent à leur tour la structure de la société civile. Sous certaines de ses formes, le savoir traditionnel transmet les technologies qui se sont perfectionnées au fil des générations.

Dans la plupart des sociétés autochtones, la sagesse des aînés est tenue en grande estime et il leur incombe la responsabilité majeure d'enseigner aux jeunes (p. 23).

Le savoir est appelé différemment selon les contextes. Par exemple, les universitaires autochtones et d'autres ont tenté d'établir une distinction claire entre « le savoir traditionnel » et « le savoir indigène ». Greg Young-Ing (2006) propose une distinction utile :

Savoir traditionnel... le terme englobe une grande variété de connaissances autochtones parmi lesquelles les histoires, les chants et les danses, l'architecture et l'agriculture traditionnelles, les connaissances liées à la biodiversité, à la médecine et à l'herboristerie, les anciens motifs, emblèmes et autres dessins artistiques, les différents moyens d'expression, styles, formes et techniques artistiques, les institutions spirituelles et religieuses et leurs symboles ainsi qu'une variété d'autres formes de connaissances autochtones.

Voici trois points importants concernant le savoir traditionnel :

1) Tout le savoir traditionnel ne provient pas des peuples autochtones. D'autres formes de connaissances, telles que l'ancienne médecine chinoise, la fabrication de tambours métalliques des Caraïbes et la musique jouée sur ces tambours, les anciennes techniques de tissage et de fabrication de dentelle belge et l'ancien yodle suisse sont considérés comme des formes de savoir traditionnel. Cependant, bien plus de 95 % du savoir traditionnel provient des peuples autochtones.

2) Le terme « savoir traditionnel » a un sens différent du terme « savoir indigène », dans la mesure où il ne comprend pas les connaissances autochtones contemporaines et le savoir provenant d'une combinaison de connaissances traditionnelles et contemporaines. Cependant, les deux expressions sont parfois utilisées de manière interchangeable. Certaines voix du discours préfèrent utiliser « savoir indigène » car « savoir traditionnel » peut être interprété comme un savoir statique, qui n'évolue pas et qui ne s'adapte pas (Henderson, 2002). Néanmoins, le terme « savoir traditionnel » est utilisé dans la plupart des discours nationaux et dans pratiquement tous les forums internationaux.

3) Bien que le savoir traditionnel puisse posséder des caractéristiques fondamentales différentes de celles des œuvres protégées par la propriété intellectuelle en Europe, le savoir traditionnel EST une propriété intellectuelle et relève du système de droits de propriété intellectuelle (p. 34).

Aux fins du présent examen, nous avons choisi d'utiliser le terme « savoir autochtone » parce que nous souhaitons circonscrire la notion de savoir au plan historique provenant du territoire que nous appelons aujourd'hui le Canada, et que le terme « indigène » renvoie en général au monde entier. De plus, comme l'explique Greg Young-Ing, nous ne souhaitons pas examiner le savoir traditionnel provenant d'autres cultures que les cultures autochtones.

Le savoir autochtone aujourd'hui

Comme Greg Young-Ing y fait allusion, le savoir issu du passé est souvent considéré statique, peu adaptable et peu utile dans une société occidentale très technologique. Pourtant, dans le contexte de la remise en question de certains aspects de la société occidentale contemporaine par les Autochtones et les non-Autochtones, la compréhension du savoir autochtone représente une option éclairante. Greg Staats propose :

Dans le monde technologique de pointe moderne, les changements sont laissés à la science et les progrès mesurés grâce à la technologie. Cependant, nous ne pouvons pas espérer profiter de ces changements seulement et il nous appartient de changer et d'avancer dans nos vies. Comme nous le montrent les enseignements autochtones traditionnels des quatre directions de la roue médicinale, il existe un grand potentiel en tout. Nous avons reçu un don, à partager avec autrui, et il nous appartient de découvrir et de nourrir ce don tout au long de notre vie (dans Young Man, 1991).

Le savoir traditionnel est un savoir local, un savoir collectif, un savoir écologique traditionnel, un savoir non officiel ayant sa source dans la relation avec le territoire, avec l'environnement, avec les uns et les autres. Une relation dynamique, évolutive, changeante, soutenue, des pratiques de conservation et des innovations.

Irene Betsy²³

L'héritage des peuples autochtones ne leur permet pas seulement de survivre culturellement, mais il les pousse vers un avenir différent. Nicole Obomsawin (2002) explique :

Le patrimoine autochtone repose sur l'héritage spirituel transmis par l'oralité. C'est ce qui nous définit et nous a permis de survivre culturellement. Observe, écoute, retiens et transmets, voilà les bases de l'éducation autochtone... Le mouvement autochtone d'identification culturelle a engendré un dynamisme et plusieurs nations se sont dotées d'organismes voués à la sauvegarde et à la promotion de la langue et de la culture, sans oublier les artistes et les créateurs qui sont de plus en plus présents sur toutes les scènes (p. 67-68).

Une partie importante du savoir autochtone consiste à transmettre et à entretenir des protocoles culturels. À un certain niveau, ces protocoles peuvent être perçus comme des communications codifiées qui facilitent le respect et la clarté. Mais plus que cela, les protocoles agissent pour officialiser, dans le sens d'« institutionnaliser », les activités culturelles. Cathy Charles Wherry (2006) explique :

Les peuples autochtones ont toujours entretenu des « industries culturelles » et des « institutions culturelles » pour s'assurer de survivre d'une manière ou d'une autre... Bien que ces institutions existent souvent sans la présence d'installations matérielles permanentes, elles reposent sur des protocoles, des relations et des connaissances communes organisés et établis depuis longtemps, essentiels au fondement des cultures auxquels elles appartiennent. Ces institutions sont dirigées par des gardiens de la culture, des artistes, des professeurs et d'autres leaders communautaires ainsi que par des jeunes gens dynamiques de confiance (généralement des « bénévoles » et plus rarement du « personnel »

²³ Paroles transcrites par Dolorès Contré-Migwans, 2008.

rémunéré). Un grand nombre de ces infrastructures et processus existent en dehors du cadre de référence habituel entretenu par les entités qui définissent et offrent les ressources et le soutien aux arts et aux lieux de présentation culturels (p. 3).

Identité autochtone

Le savoir autochtone aide à codifier et à soutenir différentes manières de percevoir l'identité autochtone. L'identité est liée à l'histoire, mais elle s'exprime également par la langue. Zacharias Kunuk explique pourquoi il réalise des films en inuktitut :

C'est pourquoi je choisis de les filmer en Inuktitut. Devant la caméra, ils parlent! Notre histoire est orale : rien n'a été écrit pendant quatre mille ans, et nous ne nous exprimons en anglais que depuis soixante ans. Nos productions en Inuktitut nous permettent enfin de nous représenter tels que nous sommes. Nous en avons assez des acteurs hollywoodiens qui tiennent des rôles d'Inuits chez nous et ne nous reflètent en rien! Nos films revendiquent notre identité. Nous y impliquons toute notre communauté, les anciens comme les jeunes (dans Godrèche, 2008).

Certes, tous les peuples expriment leur identité par la langue et la culture. Mais certains ont eu le privilège et la possibilité de l'exprimer plus pleinement que d'autres. L'identité s'inscrit également au plus profond de la vision du monde et des valeurs autochtones. L'identité est fondamentalement liée à des questions d'éthique. Yves Sioui Durand explique :

Être ou ne pas être? C'est la question qui se pose à nous, peuples autochtones de cette Terre. Échapperons-nous à l'hyperconsommation? Notre défi est celui de la survie identitaire : ouvrir de nouveaux champs d'expression pour faire échec à la commercialisation de nos cultures... (dans Lacombe, 2010).

D'autre part, lorsqu'une identité autochtone actuelle est construite délibérément, elle exerce de nouvelles influences sur les pratiques artistiques. Il ne s'agit pas seulement d'exprimer le savoir sous des formes culturelles historiques, mais d'imaginer de nouveau ce savoir dans la vie contemporaine, en particulier dans une vie autochtone vécue en dehors des réserves. Gerald McMaster (2005) propose le nouveau terme « postréserve » :

Depuis la Seconde Guerre mondiale, la résurgence au Canada et aux États-Unis d'une autochtonie ou d'une indigénéité consciente a eu un effet considérable sur la pratique artistique contemporaine. En particulier, la pratique artistique – le travail – de l'artiste a joué un rôle important pour exprimer une identité moderne... L'artiste contemporain autochtone est considéré aujourd'hui comme une personne complexe ayant grandi au sein de cadres social, historique et politique chargés, à l'intérieur et à l'extérieur de structures tribales... Ces

nouveaux artistes, avec leurs critiques de la modernité, sont des phénomènes d'une période parallèle à la période dite postmoderne, mais leurs attitudes et leurs pratiques artistiques devraient plutôt être caractérisées comme une condition de l'époque post-réserve.

Autogouvernance et souveraineté culturelle

Au cours des dernières décennies, le Canada a été témoin de l'inquiétude accrue des peuples autochtones concernant leur droit inhérent à l'autonomie gouvernementale. Ce « droit » précède l'arrivée des Européens. Ce droit est demeuré vivant pendant des siècles grâce au savoir autochtone et il est devenu une sorte de condition sine qua non dans les négociations actuelles. Anne Poonwassie (2001) explique :

Malgré la domination sociale, politique, économique et culturelle écrasante et l'ingérence continue des gouvernements et des institutions du Canada, les peuples autochtones ont réussi à maintenir les aspects fondamentaux de leurs cultures et ont commencé à réclamer leur autonomie et leur propre gouvernement.

Ce qui est perçu par de nombreux Canadiens non autochtones comme des protestations, des barricades et des traitements spéciaux fondé sur la race, coule de source pour les peuples autochtones et relève du simple bon sens. Puisqu'ils étaient ici bien avant l'arrivée des premiers colons blancs, puisqu'ils se sont toujours gouvernés eux-mêmes, puisque le Canada a signé la Déclaration universelle des droits de l'homme des Nations Unies (1948) et d'autres documents, notamment la Déclaration sur les droits des peuples autochtones des Nations Unies (2010), les peuples autochtones considèrent qu'ils ont droit à l'autonomie gouvernementale. Dans les négociations avec les gouvernements non autochtones, la question consiste à se demander ce que cela signifie réellement. Taiaiake Alfred (2002) répond :

Les peuples autochtones ont réussi à engager la société occidentale dans les premières étapes de la gouvernance. Le mouvement... est fondé sur une idéologie nationaliste autochtone et un rejet des modèles de gouvernement inscrits dans les valeurs culturelles européennes. De nombreuses communautés se sont presque séparées du contrôle étatique paternaliste en administrant les institutions qui leur sont chères au sein de leur champ de compétence. De nombreuses autres communautés participent actuellement à des négociations importantes sur le territoire et la gouvernance qui devraient, selon les espérances, conduire à un contrôle beaucoup plus grand de leurs propres vies et avenir. Les langues et les cultures de tous les peuples autochtones portent en elles une grande sagesse... le savoir peut fournir des réponses à des questions impératives à condition qu'il soit respecté et soustrait de sa situation d'artefact culturel. Un grand nombre de nos problèmes apparemment insolubles pourraient trouver des solutions si nous ravivions les idées et les valeurs traditionnelles (p. 460).

Non seulement Taiaiake Alfred reconnaît le rejet des valeurs européennes dans le gouvernement des peuples autochtones, mais il fait également allusion à certains éléments pouvant illustrer l'autogouvernance autochtone si elle est pour fonctionner adéquatement. Un de ces éléments est l'idée complexe de la souveraineté culturelle. Rebecca Tsosie (2002) exprime en quoi elle est critique:

Le concept de souveraineté culturelle tente de revitaliser et d'affirmer les valeurs et les normes ancrées au coeur du système de croyances autochtones... Par l'exercice de la souveraineté, les nations amérindiennes peuvent exercer un contrôle sur les aspects intangibles de la culture, de même que sur les aspects tangibles de la culture, tels le territoire et les ressources naturelles. Les deux sont nécessaires pour assurer la survivance des nations amérindiennes (p. 306).

De plus, Gerald McMaster développe l'idée de la souveraineté culturelle en l'associant à l'importance de la langue, de l'expression culturelle et de la construction de l'identité et de la communauté. Le savoir autochtone s'exprime parfois à travers l'art. Dans ce sens, les artistes peuvent contribuer à maintenir en vie les formes inhérentes d'autogouvernance. Comme l'explique Gerald McMaster (2005) :

Pendant la période des réserves, de la fin du XVIII^e siècle au milieu du XX^e siècle, certaines expressions culturelles ont prospéré tandis que d'autres ont décliné progressivement parce qu'elles ont été abandonnées ou purement et simplement interdites. À la fin du XIX^e siècle, des cérémonies telles que la Danse du Soleil ou le potlatch ont effectivement été prosrites. En revanche, la période post-réserve a apporté des changements majeurs dans la résistance et la libération des peuples autochtones à l'égard du système de contrôle gouvernemental. En conséquence, les peuples autochtones dans l'ensemble du Canada se sont battus pour retrouver leurs droits et leurs libertés longtemps niés.

Les peuples autochtones ont aidé à se constituer eux-mêmes dans le présent par la plume et l'utilisation de la langue. Les revendications territoriales, l'autodétermination et l'autonomie gouvernementale sont solidement exprimées. La réclamation, en tant qu'action, crée de nouvelles relations avec ceux qui ont illégalement exproprié les peuples autochtones de leurs terres. Mais elle détermine également certains paramètres pour les tribus quant à l'intégration de leurs propres membres : le retour de formes traditionnelles d'identification des liens de parenté, le rapatriement d'objets sacrés et sensibles des musées et le rétablissement de leur usage cérémonial, la réintroduction des langues autochtones et l'affirmation sociale de vivre avec des personnes qui partagent des comportements, des croyances et des valeurs.

PRISME DE L'ART OCCIDENTAL



The Rez Sisters de Tomson Highway, Centre for Indigenous Theatre. Photographie : Andrew Moro.

Barre Toelken... à l'Université de l'Oregon, raconte l'histoire de M^{me} Matt, vannière indienne du nord de la Californie, engagée pour enseigner la vannerie dans son université. Au bout de trois semaines, ses étudiants ont commencé à se plaindre de passer leur temps à chanter des chansons. Ils ont demandé quand ils allaient commencer à apprendre à fabriquer des paniers. M^{me} Matt, quelque peu surprise, a répondu qu'ils étaient en train d'apprendre à fabriquer des paniers, que le processus commence avec des chansons pour éviter que les plantes ne se sentent insultées au moment de la cueillette des matériaux nécessaires pour fabriquer les paniers. Les étudiants ont donc appris les chansons et sont allés cueillir des herbes et des plantes pour fabriquer leurs paniers. De retour en classe, les étudiants étaient consternés lorsque M^{me} Matt a commencé à leur apprendre de nouvelles chansons, celles qui doivent être chantées au moment d'assouplir les plantes dans la bouche avant de commencer le tressage. Les étudiants ont de nouveau protesté, mais M^{me} Matt leur a expliqué patiemment : « Vous ne comprenez pas. Un panier, c'est une chanson rendue visible ». (Richard W. Hill Sr.)²⁴

²⁴ Dans Tom Hill, p.133, 1994.

La quatrième perspective qui aide à comprendre les arts autochtones consiste à regarder au travers du prisme de l'art occidental. Le prisme de l'art occidental n'est pas un simple instrument au travers duquel on peut regarder et trouver des explications simplistes. Il s'agit plutôt d'une méthodologie déconstructive qui permet de déterminer les nombreuses façons par lesquelles l'histoire de l'art occidentale glorifie les artistes européens et leurs formes d'art en même temps qu'elle dénigre ou ignore les pratiques artistiques des autres peuples du monde.

Nous sommes conscients que certains artistes autochtones préfèrent le terme « européen » au terme « occidental ». Par exemple, Ian Reid affirme qu'« il n'aime pas beaucoup l'expression "art occidental" utilisée dans le contexte d'un discours sur les arts autochtones »²⁵. Nous reconnaissons et respectons ce malaise.

Et nous reconnaissons également que les deux termes ont chacun leurs limites. Rinaldo Walcott (2011) tente d'amenuiser ces inadéquations en utilisant le terme "euro occidental" qu'il décrit de la manière suivante :

J'utilise le terme "euro occidental" afin d'indiquer l'organisation ethnocentrique de ce que nous sommes venus à nommer l'occident. Il s'agit d'un terme qui désigne non seulement l'Europe mais également les colonies satellites telles que les Etats-Unis d'Amérique, le Canada, l'Australie et la Nouvelle-Zélande qui reconnaissent qu'elles sont euro occidentales dans leur fondation et organisation (p. 349).

Nous considérons que sa description chevauche le terme plus courant d'« occidental ». Nous avons choisi d'utiliser le terme « occidental », car nous avons le sentiment qu'il décrit de manière plus complète un ensemble d'attitudes – une sorte de vision du monde – qui, tout en étant d'origine européenne, sont également répandues sur le continent nord américain ainsi que dans d'autres régions du monde.

L'histoire coloniale a créé une façon de voir et de comprendre qui privilégie les hypothèses, les croyances, les philosophies, les attitudes et la logique du monde occidental, soit un mélange complexe et puissant d'histoire, d'anthropologie et de politique. Elle a des ramifications dans l'histoire de l'art et le discours sur l'art.

L'Orientalisme d'Edward Saïd (1978) constitue un texte déterminant. Sans écrire nécessairement sur les peuples autochtones, l'auteur suggère que les travaux d'érudition « orientalistes » demeurent inextricablement liés aux sociétés qui les ont produits et que par conséquent leurs hypothèses ethnocentriques demeurent illégitimes. Des universitaires, dont un grand nombre de personnes de couleur, ont élaboré et commenté ses idées en les élargissant au domaine des études postcoloniales.

²⁵ Courriel envoyé à France Trépanier, le 9 mai 2011.

Les auteurs autochtones en général se méfient du terme « postcolonial », puisqu'ils préfèrent envisager la situation des peuples autochtones dans sa réalité actuelle, soit dans l'optique du « néocolonialisme ». Ils reconnaissent néanmoins la critique sous-jacente de ceux qui contestent le prisme occidental.

Richard W. Hill Sr., Rinaldo Walcott, Jacquelyn Kilpatrick, Anne Whitelaw, Sylvie Paré, Richard West Jr., Barry Ace, Rasheed Araeen, Homi Bhabha, Nancy Marie Mithlo, Helen Hoy, Lee-Ann Martin, Margaret Dubin, Michelle Laflamme, Nestor Garcia Canclini, Joyce M. Szabo et Loretta Todd figurent parmi les auteurs cités. Nous avons inclus les paroles prononcées par Norman Vorano.

Anthropologie

Après plus de cinq cents ans de colonialisme, l'histoire des cultures qui dominent le monde est essentiellement occidentale. Cette situation change lentement alors que des voix de toute la planète commencent à s'affirmer au-delà de leurs racines culturelles régionales. La musique afro-cubaine et le cinéma de Bollywood en constituent deux exemples flagrants.

Les peuples autochtones partout dans le monde font partie du mouvement de ceux qui souhaitent faire entendre leur culture particulière au-delà de l'échelle locale. Mais pour ce faire, ils doivent surmonter l'autorité écrasante du prisme occidental – une façon d'ordonner et de comprendre le monde qui est à la fois envahissante et en même temps quasiment invisible. Ce prisme est considéré comme une façon « pragmatique » de codifier le monde et ses habitants. Jacquelyn Kilpatrick (1999) retrace les origines de cette attitude dans la mesure où elle se rapporte aux peuples autochtones :

Les auteurs ne peuvent pas s'empêcher d'investir dans leur travail leurs propres préconceptions et attitudes. Cela est indéniablement vrai dans les représentations littéraires des habitants du « Nouveau Monde » que les premiers explorateurs ont renvoyées en Europe. Ils ont rapporté des histoires de sauvages féroces qui cadraient parfaitement avec les idées préconçues que les Européens avaient du sauvage... Le terme « sauvage » était le plus communément utilisé pour décrire les populations autochtones initialement rencontrées par les colons français et anglais. Les termes « infidèle », « païen » et « barbare » étaient également employés... (p. 2).

Ces préconceptions anthropologiques ont encore cours de nos jours, malgré les protestations qu'elles appartiennent au passé. Jacquelyn Kilpatrick poursuit :

L'histoire et les cultures des Amérindiens ont été mal communiquées dans les films et les distorsions ont été acceptées comme la vérité, avec des conséquences parfois désastreuses (p. 36).

D'un autre côté, certains anthropologues et conservateurs de musées ont repéré les lacunes historiques dans leur compréhension des peuples autochtones. Il existe des documents qui s'efforcent de réformer la nature de l'anthropologie – la collection, la conservation et la présentation des objets ou des prestations autochtones. Anne Whitelaw (2006) définit certaines des hypothèses liées à ces lacunes historiques :

Depuis au moins le milieu des années 1980, une vaste documentation a été produite sur la présentation d'objets autochtones dans les musées. Une grande partie de cette documentation est issue du travail d'anthropologues culturels qui ont fait remarquer à juste titre que dans la plupart des institutions, les objets autochtones étaient présentés selon des conceptions désuètes de l'authenticité des cultures autochtones avant les premiers contacts avec les Européens. Il est impossible et indésirable d'établir un lien entre ce passé « authentique » idéalisé et le présent. La discussion de James Clifford (1987) entourant le « paradigme du sauvage » est représentative de ces documents pour saisir la conviction qui prévalait au début du XX^e siècle selon laquelle les vestiges des sociétés « primitives » avant les premiers contacts devaient être préservés comme des artefacts de la période la plus authentique de l'existence des cultures non occidentales.

Les anthropologues en particulier se préoccupaient de recueillir le plus grand nombre et la plus grande variété de spécimens de ces cultures avant que leur inévitable assimilation à la culture européenne ne devienne trop évidente. Malgré le peu de volonté d'assurer la survie des êtres humains qui constituaient ces cultures, on s'est soigneusement efforcé de préserver les objets les plus élaborés et significatifs produits par leurs membres.

L'héritage de la collecte anthropologique est encore vivant aujourd'hui. Les résultats en sont souvent tragiques, parfois horribles. Sylvie Paré (2006) raconte une expérience particulièrement troublante :

En 1999, le Royal Ontario Museum a annoncé, après des années de négociations, qu'il allait nous rendre, pour qu'on les remette en terre, les ossements de nos ancêtres lointains qui avaient été pris à même un cimetière de la baie Georgienne. Nous étions invités à participer au rapatriement des objets et à la cérémonie.

Ce fut l'une des expériences les plus fortes de ma vie. C'était extrêmement touchant de voir le camion du musée arriver avec des caisses classifiées. On était loin du folklore! Quand je pensais au rapatriement des objets, j'imaginais des squelettes entiers dans ces boîtes. Mais non! Il s'agissait de tibias avec des tibias, des crânes avec des crânes. On y retrouvait toute la classification muséologique – l'aberration!

Parfois, le prisme de l'art occidental est tellement englobant qu'il peut définir les deux côtés du débat. Il a clairement influencé l'anthropologie, ainsi que de nombreuses

autres disciplines. Donc même lorsqu'un point de vue différent du paradigme anthropologique conteste la signification culturelle – dans le cas suivant, une approche de l'histoire de l'art mettant l'accent sur l'esthétique – la discussion continue d'ignorer la compréhension autochtone. C'est comme si la personne autochtone, qui sait pourtant bien des choses sur sa propre histoire et sa propre culture, doit attendre que deux autres personnes qui en savent moins qu'elle, aient fini de débattre bruyamment avant de pouvoir parler. Richard West Jr. décrit sa perplexité :

Certes, le mode de représentation a presque toujours commencé – et s'est malheureusement souvent terminé – avec la culture matérielle autochtone, parfois à l'exclusion de la pensée autochtone complexe qui a produit les objets en premier lieu. Cette affirmation s'est avérée exacte dans les cas où on a employé une analyse de l'histoire de l'art européenne qui insiste davantage sur l'esthétique que sur le contexte culturel. D'un autre côté, des disciplines telles que l'anthropologie, qui approchent le matériel amérindien en tenant compte de son contexte, ont parfois minimisé ses qualités esthétiques, qui sont souvent considérables. Le débat à savoir si les objets de la culture autochtone sont de l'« art » ou des « artefacts » remonte à ces approches très différentes de l'interprétation et de la représentation culturelles.

En tant que Cheyenne du Sud, je reste perplexe face à ces salves parfois tonitruantes que se lancent les historiens de l'art et les anthropologues dans ce débat. Ironiquement, ce débat n'émane pas des peuples autochtones eux-mêmes, qui ont peu contribué à en définir les termes. Au contraire, la discussion dérive intégralement des concepts intellectuels et des systèmes d'analyse universitaire originaires d'Europe occidentale.

Les Amérindiens considèrent les objets de la culture matérielle de façon très différente. Dans la langue cheyenne, par exemple, le mot « art » au sens où l'entend la culture occidentale n'existe même pas. De plus, pour la plupart des peuples autochtones, le processus de création des objets a toujours été aussi important – voire plus important – que le produit final, l'objet d'art en soi (dans Tom Hill, 1994).

L'héritage du primitivisme

L'anthropologie, avec ses différentes notions du primitivisme qui remontent aussi loin que l'époque des Lumières, a jeté les fondements théoriques en catégorisant les peuples autochtones comme des peuples non civilisés, en quelque sorte inférieurs. Selon Edward Curtis, les peuples autochtones étaient une « race en voie de disparition » qu'il fallait documenter avant qu'elle et ses objets d'art « primitif » ne s'éteignent.

Au milieu du XIX^e siècle, cet art dit primitif, qui n'était pas du ressort de l'histoire de l'art occidental, a été relégué aux études anthropologiques et était exposé dans les musées

seulement, et non dans les galeries d'art. C'est seulement lorsque des artistes occidentaux tels que Paul Gauguin ont commencé à peindre en imitant un style primitif que ces œuvres se sont mises à prendre la patine des « beaux-arts » digne des galeries d'art. Le mouvement artistique du primitivisme était né. Selon Barry Ace (1997), cet héritage se poursuivrait encore au XXI^e siècle :

L'aspect le plus dérangent, celui qui constitue pour les artistes indiens d'aujourd'hui à la fois l'obstacle et le défi le plus grand, tient aux qualificatifs « primitif » et « ethnique », si présents dans le vocabulaire de l'art occidental.

Ironiquement, ces termes ont traditionnellement été employés par les cultures occidentales dominantes pour marquer la distinction entre l'art « avec un grand A » et l'art que ces cultures dominantes se sont appropriés des autres cultures. (...) Ces termes se sont révélés des plus commodes pour cantonner les artistes indiens dans un stéréotype, pour montrer que l'art indien était statique ou marginal, ou pire, « dépourvu d'authenticité », au moindre signe palpable de modernité.

Cette notion que les arts autochtones appartiennent au passé - et qu'ils sont statiques - renforce les anciens stéréotypes coloniaux. Dans cette optique, les arts autochtones sont historiques et ne peuvent pas être contemporains. Comme l'explique Rasheed Araeen (1991) :

... les idées de l'anthropologie moderne n'ont pas eu d'impact sur les travaux d'érudition passés sur l'art, sur la critique artistique ou sur la conscience occidentale en général à propos des gens qui ont été explicitement primitivisés par le passé. Les idées de l'Europe du XIX^e siècle sont toujours vivantes de nos jours et sont utilisées pour définir et fixer les positions des peuples non européens de manière à les priver de leurs fonctions actives et critiques dans les pratiques culturelles contemporaines (p. 166).

Cette idée que le travail des artistes autochtones (et d'autres artistes non occidentaux) est en quelque sorte « fixé » est centrale à la persistance du primitivisme. Homi Bhabha (2007) élabore ce concept et son fonctionnement :

L'un des caractères marquants du discours colonial est sa dépendance au concept de « fixité » dans la construction idéologique de l'altérité. La fixité, en tant que signe de la différence culturelle/historique/raciale dans le discours du colonialisme, est un mode paradoxal de représentation : elle connote la rigidité et un ordre immuable aussi bien que le désordre, la dégénérescence et la répétition démoniaque. De même, le stéréotype, qui est sa stratégie discursive majeure, est une forme de savoir et d'identification qui oscille entre ce qui est toujours « en place », déjà connu, et quelque chose qui doit être anxieusement répété (p. 121-122).

À la lumière de cet héritage du primitivisme, le prisme de l'art occidental pose un dilemme aux artistes autochtones – soit, ils perdent complètement leur « identité indienne » pour pouvoir possiblement être invités à faire partie du groupe, soit ils s'identifient à une communauté autochtone et doivent généralement déclarer forfait. Nancy Marie Mithlo (1998) décrit cette situation en ces termes :

Une approche subjective et contextuelle des arts indiens va à l'encontre des principes de base du monde des beaux-arts... Les artistes qui choisissent de s'identifier à une certaine communauté (artiste indien, artiste latino, artiste afro-américain) renoncent à leur sentiment de « liberté » en adoptant une identité culturelle. Le mot « indien » placé devant le mot artiste provoque une réaction chargée de stéréotypes. Les notions concernant le « bagage culturel » des artistes autochtones (par opposition au sentiment de liberté individuelle de leurs homologues non autochtones) excluent l'art indien contemporain du monde des beaux-arts. Cette marginalisation a des conséquences réelles pour les artistes autochtones, surtout pour ceux qui souhaitent intégrer le monde des beaux-arts qui offre davantage de prestige ou de retombées économiques (p.136).

Par conséquent, même lorsqu'on leur donne l'occasion de faire de l'art, le soi-disant « bagage culturel » des artistes autochtones continue de limiter la totalité de leurs préoccupations artistiques, tandis que le « bagage culturel » de leurs collègues conventionnels n'est même pas mentionné! Helen Hoy (2001) cite Marilyn Dumont sur ce sujet :

(...) Marilyn Dumont décrit les pressions que subissent les écrivains autochtones contemporains : Si vous êtes âgé, vous êtes censé écrire des légendes, c'est-à-dire des histoires qui vous ont été transmises par vos aînés. Si vous êtes jeune, vous êtes censé écrire sur les foyers d'accueil, la vie dans la rue et la perte de la culture, et si vous vous situez quelque part entre les deux, vous êtes censé écrire sur l'alcoolisme ou les pensionnats. Et en plus de tout ça, vous devez parsemer dans tout ce que vous écrivez les symboles de la vision du monde autochtone, c'est-à-dire, le cercle, la Terre mère, le chiffre quatre ou le personnage du filou (trickster). Mais comment faire si vous êtes un indien urbain, comme elle-même, s'interroge-t-elle (p. 5-6).

Ce poids de la représentation contraint souvent les artistes autochtones dans des cases, étant donné qu'ils se sentent obligés de parler seulement de leur race, de leurs traditions ou de leur ethnicité, aussi stéréotypés que soient ces sujets. D'un autre côté, s'ils aspirent à parler d'autres préoccupations plus générales, leurs identités autochtones sont parfois totalement réprimées par des hypothèses universalistes selon lesquelles « nous sommes tous humains après tout ».

Authenticité et appropriation

La notion d'authenticité marque une autre conséquence du prisme artistique occidental. Les œuvres qui n'ont pas été influencées par les Européens, même si elles n'étaient pas exactement considérées comme de l'« art », étaient néanmoins recherchées pour leur caractère authentique. Comme l'explique Lee-Ann Martin (2002) :

Les objets « authentiques » étaient définis comme des travaux créés au début d'une tradition historique particulière, et par conséquent sans aucune influence européenne. Le souci de l'objet « authentique » révélait une préoccupation européenne répandue à l'égard de la pureté culturelle et des traditions historiques demeurées intactes (malgré les intrusions coloniales dans tous les aspects de la vie des habitants originels de l'Amérique du Nord).

Cette recherche de la « pureté » artistique s'est poursuivie au cours des deux derniers siècles malgré des tentatives d'éradiquer les pratiques culturelles autochtones. Paradoxalement, le concept d'authenticité – louable en soi – n'a pas mis tout le monde sur un pied d'égalité. Authentique, peut-être; mais certainement pas égal en stature. Margaret Dubin (1999) déclare :

En réalité, jusqu'à récemment, les peuples autochtones n'étaient pas considérés comme des participants égaux dans une modernité partagée. Il n'est pas surprenant que de nombreux artistes autochtones contemporains rejettent l'authenticité culturelle comme mesure de la qualité.

Le prisme de l'art occidental diminue les arts autochtones et les pratiques culturelles dont ils sont issus. Il a également freiné la conception de toute théorie ou de tout discours artistique entourant la production de ces formes d'art. Si ce n'est pas réellement de l'art, il n'est pas nécessaire d'en parler ou d'en discuter. Lee-Ann Martin (2002) poursuit son commentaire :

La discipline de l'anthropologie et les musées ethnographiques ont tous deux adopté l'étude, la classification et la représentation de la culture matérielle autochtone comme des artefacts. Au même moment, la critique, l'histoire et la théorie de l'art se sont développées en accordant peu de reconnaissance à l'art autochtone, hormis à quelques objets que les archéologues avaient classés comme art primitif... Cet héritage colonial continue d'éclairer l'étude et la présentation de l'histoire de l'art et des pratiques artistiques contemporaines autochtones. Ce n'est que récemment que les conservateurs et les historiens de l'art autochtones ont commencé à élargir ce discours au-delà des paramètres colonialistes.

En tant que domaine, l'art inuit a été et continue d'être majoritairement dominé par des spécialistes non inuits qui parlent et écrivent au sujet du peuple inuit. Cela n'est pas totalement le cas en ce qui concerne l'art des autres Premières nations, pour lequel un nombre croissant de membres des Premières nations écrivent actuellement l'histoire de l'art et un discours critique. Même si nous avons réalisé d'importants progrès pour comprendre les complexités et les politiques de la représentation interculturelle, les gens qui travaillent dans le domaine de l'art inuit, y compris moi-même, devraient s'efforcer plus activement d'attirer des Inuits dans le secteur culturel, tels que des historiens de l'art, des critiques et des conservateurs
Norman Vorano²⁶

À l'heure actuelle, même l'authenticité n'a plus le poids qu'elle avait avant. Dans une société axée sur la consommation, toujours à la recherche de la nouvelle tendance, l'« authenticité » autochtone semble démodée, voire dépassée. Pourtant, de nouvelles images déformées des peuples autochtones émergent. Michelle Laflamme (2003) nous en donne un exemple :

... le fait que Hollywood domine l'industrie du cinéma et contrôle une grande partie du système de distribution nord-américain signifie que les Canadiens consomment également les distorsions américaines sur les peuples des Premières nations... L'émergence du concept d'un nouveau « sauvage urbain » est d'une certaine façon la reconfiguration de la notion du « noble sauvage » qui fut centrale à la version eurocentrique de l'histoire (p. 404).

Cette capacité de manipuler, d'ajuster et d'inventer de nouvelles images et une nouvelle sémiotique pour une culture qui n'est pas la sienne est un privilège conféré par le

²⁶ Entrevue avec Janet Berlo, p. 20, 2006.

prisme de l'art occidental. Si vous croyez que votre héritage culturel est supérieur aux autres, alors rien ne vous empêche de prendre tout ce dont vous avez besoin dans ce que le monde a à proposer. Dans certains cercles, cette pratique est considérée comme étant novatrice. Nestor Garcia Canclini (1998) l'exprime dans ces termes :

Tandis que l'artiste européen est autorisé à étudier d'autres cultures et à s'enrichir de leurs travaux et de leurs perspectives, on s'attend à ce que les artistes d'une autre culture devraient quant à eux travailler seulement en arrière-plan et avec les traditions artistiques liées à leur lieu d'origine... Les artistes qui ne respectent pas cette séparation sont considérés comme inauthentiques, occidentalisés ou comme de pâles imitateurs de « ce que nous faisons ». L'universel est à nous, le local est à vous (p. 187).

De plus, certains ont proposé que le fait d'accorder aux artistes autochtones une place appropriée dans l'histoire de l'art saperait le privilège de pouvoir profiter d'un vaste assortiment culturel. Joyce M. Szabo (2006) affirme sans ménagement :

La reconnaissance comparativement tardive qu'au moins certains artistes avant-gardistes non autochtones avaient été inspirés par l'art amérindien constitue une autre raison pour laquelle l'art amérindien est absent du canon de l'art...

Cette ligne historique de l'art qui s'étend du contact colonial au primitivisme, en passant par les notions d'authenticité et de pureté culturelle et l'invisibilité dans l'histoire de l'art conduit directement aux récents débats sur l'appropriation. Loretta Todd (1990) redéfinit l'« emprunt » culturel de la façon suivante :

Les cultures périphériques sont souvent valorisées par des actes d'appropriation culturelle. Dans la continuité de la notion de propriété et de conquête coloniale, les artistes n'apprécient ni ne respectent la différence culturelle, mais recherchent plutôt à s'emparer de la différence et ainsi à augmenter leur propre valeur. Ils deviennent des barons de l'image, des conquistadors d'histoires et des vendeurs d'exotisme.

HISTOIRE RÉCENTE DES ARTS AUTOCHTONES

En réalité, la mentalité des institutions culturelles conventionnelles canadiennes commence seulement à changer. Il est aussi difficile de rééduquer les administrateurs d'art de la génération précédente et, malheureusement, un grand nombre de ceux de la génération actuelle, que de convaincre l'hiver de ne pas revenir cette année. Les artistes autochtones ont dû déployer beaucoup d'efforts pour percer les murs de ces institutions. (Jim Logan)²⁷



Shield for a Yuppie Warrior by Ron Noganosh.
Photographe: Allan J. Ryan.

La cinquième perspective qui vient éclairer notre compréhension des arts autochtones consiste à passer en revue les arts des soixante dernières années au Canada. Nous sommes conscients du danger d'extraire soixante ans d'une histoire autochtone riche et complexe qui remonte à des milliers d'années. Nous croyons qu'il est toutefois nécessaire de mettre en lumière cette histoire récente qui est marquée par la résurgence de la production artistique autochtone.

Nous disposons de documents historiques sur l'artisanat, la danse et la musique autochtones, mais ils proviennent en grande partie de la perspective anthropologique

²⁷ Dans Lee-Ann Martin, 2004.

des deux siècles précédant 1951. Cela crée de faux rapports entre les cultures autochtones et celles d'origines européennes, et cela au détriment des arts autochtones. Bernard Assiniwi (1989) nous rappelle :

Pendant plus de quatre cents ans, la littérature autochtone fut l'affaire des conteurs, détenteurs de la tradition orale des premières nations de notre pays. Pendant tout ce temps, l'interprétation des symboles, des métaphores et des paraboles était faite par les anthropologues, les ethnologues et, très souvent, par les historiens... (Ces) derniers ne manquaient jamais d'établir des comparaisons avec les civilisations ouest-européennes et, ce faisant, faussaient totalement le degré d'évolution sociale, économique, politique et culturelle des peuples de notre continent (p. 46).

Au cours des dernières années, le discours sur les arts visuels, et dans une moindre mesure les arts de la scène, a pris un essor considérable dans la description de cette histoire d'avant 1950. Pourtant, il semble que personne n'a encore tenté la réalisation d'un document multidisciplinaire exhaustif sur les arts autochtones de cette période.

Il est éloquent de comparer l'histoire récente – soit les soixante dernières années depuis 1951 – de l'art conventionnel au Canada avec le renouvellement et le (re) développement des formes artistiques autochtones. Cette période d'édification nationale au Canada et au Québec a fait l'objet de nombreux écrits, dont peu décrivent la croissance significative de l'activité artistique autochtone.

Les écrivains et les artistes se sont efforcés de combler cette lacune en proposant des historiques précis – portant sur une discipline artistique, une Première nation ou une période de temps, voire un groupe d'artistes donné. Certains commentateurs sont Jim Logan, Bernard Assiniwi, Viviane Gray, France Trépanier, Greg A. Hill, Marie Clements, Valerie Alia, Lee-Ann Martin, Lance Belanger, Lucille Bell et Vince Collison, Daniel David Moses, Yvette Nolan, Jacqueline Shea Murphy et Ahasiw Maskegon-Iskwew. Nous avons inclus les paroles prononcées par Jimmie Durham, Steven Loft et Sylvie Paré.

Il serait impossible, et à mon sens immoral, d'essayer de discuter intelligemment de l'art amérindien sans placer les réalités politiques au cœur du débat.

Jimmie Durham²⁸

²⁸ Dans Lucy Lippard, p. 204, 1990.

Les soixante dernières années

Au cours de cette période, les arts conventionnels ont connu un essor incroyable. La première moitié de cette période (de 1951 à 1981) marque la « construction nationale » dans le champ de la culture. Le Canada a traversé une métamorphose culturelle qui a commencé avec la Commission royale d'enquête Massey-Lévesque en 1951 – qui a donné naissance au Conseil des Arts du Canada et à la Bibliothèque nationale.

La deuxième moitié de cette période (de 1981 à 2011), au cours de laquelle les artistes canadiens ont voyagé dans les différentes régions du pays et à l'étranger, a récolté les fruits de cet investissement visionnaire. Cependant, cette deuxième période correspond aussi à une diminution du financement accordé aux arts qui s'est soldée par l'absence de nouvelles infrastructures artistiques.

Pendant cette même période, les arts autochtones se sont épanouis. Certes, ils n'ont jamais disparu. Mais après avoir été réprimés, et même quasiment éliminés, pendant des centaines d'années d'histoire coloniale, il leur a fallu un moment pour reprendre leur envol. Viviane Gray (1993) affirme :

L'art indien canadien a pris de nombreuses nouvelles dimensions depuis que le monde artistique non autochtone l'a reconnu depuis les années 1940... Cependant, ce n'est pas avant les années 1980 que les œuvres d'art, les paroles et les actions des jeunes artistes ont eu un effet déterminant sur l'art canadien.

Incongrûment, en même temps que le système artistique canadien s'apprêtait à relancer sa croissance, l'année 1951 marquait également l'adoption des modifications de la *Loi sur les Indiens* qui levaient enfin l'interdiction sur les pratiques culturelles autochtones comme la danse traditionnelle, le potlatch et les célébrations entourant l'érection de totems.

Cependant, même si la culture s'enflammait pendant cette période d'édification nationale, les travaux des artistes autochtones continuaient d'être négligés. France Trépanier (2008) décrit cette exclusion :

... la majorité des institutions artistiques canadiennes, comme le Musée des beaux-arts du Canada et le Centre national des Arts, ne collectionnaient pas les œuvres d'art autochtones contemporaines, pas plus qu'ils ne les présentaient au public. Qui plus est, les artistes autochtones n'étaient même pas considérés comme des professionnels. En 1951, la Loi sur les Indiens a de nouveau été modifiée afin d'autoriser certaines expressions culturelles. Bien qu'il s'agisse d'un changement officiel à la politique, les arts et les artistes autochtones ont continué d'être ignorés par le système artistique en place. Par exemple, durant cette même année, la Commission Massey-Lévesque a recommandé la création du Conseil des Arts du Canada, qui devait s'intéresser exclusivement aux formes artistiques d'inspiration européenne, comme le ballet, la musique classique, le théâtre et la littérature.

Les décennies suivantes ont représenté une période de « construction nationale » pour ce qui est des institutions artistiques au Canada. Cependant, les artistes autochtones et leurs organisations n'ont pas reçu le financement approprié du système artistique canadien. L'excellence de leurs formes artistiques n'a pas été reconnue et ils n'ont pas reçu tout le soutien nécessaire pour mettre en place une infrastructure appropriée (p. 9).

Le rapport de la Commission Massey-Lévesque (1951) a inclus une section intitulée « les arts indiens » qui a donné lieu à un malentendu :

Cet état de choses peu satisfaisant porte bien des gens à croire que, puisque la disparition des véritables arts indiens est inévitable, il ne faut pas encourager les Indiens à prolonger l'existence de fabrications qui apparaissent ou artificielles ou dégénérées, selon qu'on les considère d'un oeil favorable ou non. La perturbation apportée par le Blanc, armé de sa civilisation plus avancée et de ses techniques infiniment supérieures, a provoqué la ruine graduelle du mode de vie indien. Ainsi donc, les techniques artistiques des Indiens n'ont survécu que comme les fantômes ou les ombres d'une société morte. Jamais, prétend-on, elles ne reprendront une forme ou une substance réelle. Par conséquent, les Indiens doués d'un talent créateur doivent l'exploiter à la façon des autres Canadiens, et il importe de leur faciliter de toutes les façons la formation en ce sens; mais il est impossible de faire revivre l'art indien comme tel (p. 278-279).

Malgré cette perspective plutôt décourageant, les artistes autochtones ont poursuivi leurs travaux, utilisant des images, danses et chants traditionnels en les revitalisant, et dans plusieurs cas, en les ré-imaginant dans un contexte contemporain. Il y eu même des moments propices pour rendre ce travail public, bien qu'ils furent fugaces. Greg A. Hill (2006) décrit l'un de ces moments survenu en 1967 :

Au fur et à mesure que la décennie avance, et dans l'effervescence nationaliste des préparatifs du centenaire, le gouvernement ne peut nier que le colonialisme a appauvri les Amérindiens. Partout au pays, on assiste à une véritable émergence d'artistes des Premières nations qui proposent un langage visuel moderne. L'Expo 67 devient une tribune d'où ils pourront faire entendre de nouvelles voix et le pavillon des Indiens du Canada s'adresse à un public non seulement canadien, mais international.

Si les Amérindiens luttent pour que leur pavillon soit un exemple de la « souveraineté indienne », les bureaucrates fédéraux, eux, sont tout aussi déterminés à faire taire la voix autochtone pour présenter la version approuvée, officielle, de l'histoire du Canada. Malgré l'ingérence des fonctionnaires, les Autochtones parviennent, par leur ton énergique et les faits qu'ils rapportent, à faire passer leur message et à rejoindre un auditoire international. Il est probablement révélateur qu'aucune de leurs œuvres murales n'ait été préservée après l'Expo (p.20).

Ces rencontres, tel que le pavillon des Indiens du Canada, servent à illustrer la question d'« appartenance » des images et des histoires autochtones. Qui les créait? Qui les présentait? Où, comment et à qui étaient-elles présentées? Ces questions demeurent pressantes de nos jours. Marie Clements (2005) décrit un autre exemple historique :

Près de quarante ans après la production de The Ecstasy of Rita Joe au Vancouver Playhouse et sa tournée nationale ainsi que les productions internationales qui ont suivi, cette production demeure, dans l'esprit des professionnels du théâtre canadien, le moment décisif qui a marqué la naissance du théâtre autochtone : non pas parce que la pièce avait été écrite, mise en scène, réalisée ou parfois même interprétée par des artistes autochtones, mais parce qu'elle présentait sur scène des personnes autochtones relatant l'expérience autochtone au Canada. Mais tous ne considèrent pas ce moment comme décisif. Les professionnels du théâtre autochtone pensent que le théâtre autochtone est réellement devenu vivant avec la production The Rez Sisters en 1982... de Tomson Highway (p. 7).

Trop souvent, le travail des peuples autochtones est présenté dans un format réductionniste afin d'attirer un vaste public, essentiellement composé de personnes non autochtones. Dans ce modèle, les enjeux et les concepts plus généraux d'identification ne sont pas abordés par crainte d'aliéner ce public. La contextualisation, en ce sens, est reléguée à... promouvoir la compréhension et la sensibilisation, au détriment des questions d'analyse esthétique ou de souveraineté culturelle. Nous devons élargir le discours à des préoccupations critiques, épistémologiques et pédagogiques si nous voulons que l'art autochtone soit intégré, non pas assimilé, dans le milieu de l'art général.

Steven Loft²⁹

²⁹ Paroles prononcées dans la vidéo *Towards Forever: An Indigenous Art Historical Worldview*, discours à l'université Ryerson, octobre 2010.
<https://ryecast.ryerson.ca/27/watch/832.aspx>

Dans le domaine de l'édition, les écrivains autochtones ont constaté d'importants changements concernant la question de la « propriété » au cours des trente dernières années. Les débats entourant l'appropriation culturelle ont non seulement donné une voix prépondérante aux auteurs autochtones, mais aussi changés le monde de l'édition. Valerie Alia (2010) déclare :

Avant les années 1980, « la plupart des livres attribués à des auteurs autochtones faisaient partie de la catégorie des récits » (Twigg 2005:7)... La première maison d'édition appartenant à des autochtones et exploitée par des autochtones, Theytus Books, a été créée en 1980. Elle a été lancée par Randy Fred (Salish) et soutenue par le Centre En'owkin à Pencticton, C.-B., avec la participation et le soutien de l'auteure Jeannette Armstrong (Twigg 2005:10) (p. 80).

Malgré les nombreuses difficultés rencontrées par le système artistique canadien, surtout au cours des trente dernières années, il semble souvent imperméable au changement. Lee-Ann Martin (2005) décrit cette situation :

Les années 80 sont celles du mûrissement de la pratique individuelle des artistes des Premières nations ainsi que de démarches stratégiques collectives visant leur intégration au sein des établissements muséaux du pays. Vers la fin des années 80, les artistes développent une esthétique de la décolonisation, au service de laquelle ils mettent tout l'arsenal stratégique de l'autodétermination, de la critique du colonialisme et d'une politique de l'identité. Ils interpellent en chœur les conservateurs et directeurs eurocentriques des musées et de l'art. Or, en déniaut aux artistes autochtones le pouvoir de traiter d'identité culturelle et d'histoire coloniale, bon nombre de ces gardiens des canons de l'histoire de l'art canadien affectés aux établissements les plus importants ont perpétué une amnésie culturelle et historique dont les effets perdurent (p. 8).

Énigmes actuelles

Au cours des soixante, mais surtout des trente dernières années, de nombreux artistes autochtones de toutes disciplines ont produit un ensemble d'œuvres en croissance constante.

Pendant l'histoire récente, ces artistes ont utilisé leur travail pour discuter, examiner et réinterpréter les effets de l'histoire coloniale. Cela ne signifie pas que chaque œuvre d'art traite d'un événement historique particulier qu'ont vécu les peuples autochtones.

Cependant, lorsqu'il s'agit de créer des images, des sons, des paroles ou des mouvements qui brossent des tableaux de la réalité autochtone, il est difficile pour les artistes d'éviter cette histoire et ses ramifications actuelles dans la vie quotidienne. La référence est parfois modérée, indirecte, d'autres fois elle est plus évidente, plus critique. Comme l'explique Lance Belanger :

Je crois fortement en la nouvelle esthétique amérindienne. Cette esthétique qui raconte le passé, mais surtout les sensibilités sociopolitiques présentes des peuples autochtones du Canada. Autant je suis conscient que les restrictions imposées par les médias de masse et le gouvernement peuvent limiter ce que nous avons à dire à propos de nous-mêmes en tant que Premiers peuples du Canada, autant je me rends compte que notre art peut communiquer qui nous sommes et ce que nous avons à dire à propos de nous et des événements qui nous entourent. Le travail des artistes autochtones contemporains permet d'affirmer avec force et efficacité les positions uniques des peuples autochtones du Canada (dans Gray, 1993).

Il est important de souligner que les artistes autochtones ne font pas seulement se plaindre ou protester contre l'histoire coloniale. Ils mettent également en œuvre des stratégies délibérées qui traitent du souvenir, du respect et de la régénération. Comme l'exprime France Trépanier (2008) :

Au Canada, le processus de colonisation a eu une incidence profonde et durable sur les Peuples autochtones, leurs terres, leurs langues, leurs cultures et leurs pratiques artistiques. De nos jours, de nombreux artistes considèrent les pratiques artistiques contemporaines comme étant un processus de décolonisation, de réappropriation, de réclamation et de guérison (p. 8).

On a un problème de proximité historique au Québec : le passé historique est trop récent, avec à peine 500 ans d'histoire. Les tensions sont encore assez fortes. (...) dans le milieu de l'art contemporain, on s'intéresse à la nouvelle histoire de l'art, à ce qui se passe sur la scène internationale. Par contre, quand on parle de l'histoire d'ici, il y a un biais qui perdure jusque dans notre vision actuelle : les voiles de l'histoire perpétuent cette histoire coloniale.
Sylvie Paré³⁰

³⁰ Entrevue avec Monika Kin Gagnon, 2006.

Ce processus complexe de décolonisation, qui ne sera pas facile, peut néanmoins indiquer de nouvelles directions. Lucille Bell et Vince Collison (2006) relatent un événement:

Plus important encore, après chaque cérémonie de rapatriement, nous avons le sentiment d'avoir nettoyé l'air, que nos ancêtres sont en paix et que nous pouvons nous concentrer plus clairement sur les grandes choses que le créateur nous réserve. Notre travail n'est pas terminé... À présent que la plupart de nos ancêtres sont revenus chez eux, nous pouvons concentrer nos efforts afin de construire des relations significatives avec les musées et rapatrier les trésors haïdas. Lors de nos visites dans les musées, nous avons vu des œuvres magnifiques réalisées par des artistes renommés. Les musées renferment des milliers de trésors haïdas, dont les plus anciens se trouvent en grande partie dans des musées outre-mer où aucun Haïda ne les a jamais vus. Un à trois pour cent seulement de ces objets sont exposés.

Le développement récent de la littérature autochtone témoigne indéniablement de l'héritage du colonialisme – la douleur, la colère, l'injustice, la pauvreté et parfois le désespoir. Certains observateurs ont suggéré qu'une nouvelle facette commence à émerger de ces histoires. Daniel David Moses (1998) explique :

La littérature autochtone a presque dépassé le stade de la jeunesse idéaliste et révoltée. Les adolescents ont tendance à nourrir beaucoup d'espoir : ils ne peuvent connaître que la déception en ce monde. Cela signifie en partie que la littérature autochtone ne crie plus aussi fort pour attirer l'attention, mais qu'elle commence aussi à prendre le temps d'envisager comment elle peut aider sa communauté à guérir, ce qu'elle fait tranquillement et plus artistiquement que jamais auparavant... (p. ix).

Les gens ont commencé à remarquer le théâtre autochtone à mesure qu'il a grandi en nombre et en envergure. Les artistes étaient à la fois méfiants et désireux d'attirer ce type d'attention. Yvette Nolan (2008) explique :

Lorsque le théâtre autochtone a été mieux reconnu au Canada, il est naturellement devenu un domaine d'étude et d'analyse. Les universitaires ont commencé à écrire sur les caractéristiques propres au théâtre autochtone. Certains ont avancé qu'il possédait une circularité rarement vue dans la tradition théâtrale occidentale. D'autres ont affirmé que le théâtre autochtone mettait toujours en scène un personnage de filou (trickster), ou dégageait une spiritualité plus évidente que dans les pièces du canon du théâtre mondial.

Les artistes autochtones eux-mêmes ont lutté contre ces attentes et se sont battus pour le droit de pratiquer leur art et d'intégrer des éléments du théâtre occidental tout en maintenant des liens avec de nombreuses disciplines telles que la danse, le chant, les masques, les rituels, les mythes, le mouvement et la

narration de contes. Le théâtre autochtone au Canada existe en dépit de la culture dominante, donc il raconte essentiellement des histoires de survie...

La danse autochtone a répondu aux pressions contemporaines pour définir et redéfinir le concept d'« autochtone » en offrant un moyen de négocier – avec l'histoire, l'identité et les ressources. Comme le décrit Jacqueline Shea Murphy (2007) :

Les négociations sont intrinsèques à la danse, avec l'attention qu'elle accorde aux changements de poids, de rythme, aux relations avec les autres corps, à l'espace disponible et à l'évolution des circonstances et des expériences, théorisées et consignées dans une forme incarnée. Les danses autochtones ont puisé dans ces capacités dans des milliers de formes, de façons et d'endroits différents : les peuples autochtones ont utilisé, et continuent d'utiliser, la danse comme un puissant outil pour avancer continuellement les négociations concernant les institutions, l'autodétermination et la résilience (p. 29).

Parfois, les artistes autochtones qui travaillent aujourd'hui cherchent de nouveaux médiums, traditionnels et autres, pour exprimer leurs idées. Ces dernières années, certains se sont tournés vers les nouveaux arts médiatiques qui peuvent contenir ou non des éléments de leurs pratiques artistiques antérieures.

Il est essentiel de noter qu'il existe plusieurs façons de comprendre les pratiques des nouveaux médias. Ahasiw Maskegon-Iskwew (2005) explique :

Les nouveaux médias autochtones ne sont pas apparus comme une pratique singulière et isolée. L'histoire de l'art autochtone présente de nombreux cas de déconnexion et de renégociation... Dans l'ensemble, la production des artistes autochtones démontre une vision qui n'a pas été contrainte par des divisions entre les disciplines artistiques préexistantes et prédéterminées, mais qui honore l'histoire et s'efforce de concilier du mieux possible la méthodologie de production – quoi que cela implique. Ainsi, des artistes travaillant dans de nombreuses disciplines, mais essentiellement dans le domaine des arts médiatiques interdisciplinaires, ont adopté les nouveaux médias comme moyen d'expression lorsqu'ils le jugeaient pertinent.

ARTS AUTOCHTONES DANS LES COMMUNAUTÉS



Global Savages par le théâtre Debajehmujig. Photographe: Ron Berti.

... une personne est « autochtone » selon sa situation au sein d'une communauté. En réalité, il est impossible de comprendre la réalité autochtone si l'on se concentre sur les gens ou les aspects discrets de la culture en dehors du contexte de la communauté. Aussi informée et ancrée que soit une personne, elle ne peut être véritablement autochtone sans le soutien, l'inspiration, la réprobation et les contraintes d'une communauté comme réalités de la vie. (Taiaiake Alfred, 1999, p. xvi).

La sixième perspective pour comprendre les arts autochtones consiste à réfléchir à la situation des artistes autochtones dans les communautés. Comme le suggère Taiaiake Alfred, une personne autochtone est façonnée par sa situation au sein d'une ou plusieurs communautés. Cela est vrai pour un grand nombre de personnes, mais plus particulièrement pour les artistes autochtones.

De nombreux artistes entretiennent des liens importants avec leur communauté, qui transparaissent parfois à la fois dans leur travail et dans son impact sur la communauté. Même les formes artistiques non autochtones peuvent faire partie de la communauté autochtone. Joanna Bedard explique :

La musique et la danse jouent un rôle important dans les communautés traditionnelles et contemporaines des Premières nations... Si la musique n'est pas toujours de nature traditionnelle, la musique des autres cultures a été adaptée et transformée pour répondre aux besoins des Premières nations et exprimer leur vécu. De la musique classique au blues, en passant par les pow-wow et le ballet, la flûte et le violon, les artistes des Premières nations ont excellé dans leur interprétation des arts traditionnels et non traditionnels (Woodland, 1990, p.5).

Pour certains artistes autochtones, impliquer leur communauté constitue une part essentielle de leur travail. Même les plus professionnels de ces artistes insisteront sur le fait qu'ils ne se contentent pas de faire de l'art, mais qu'ils englobent la communauté dans ce processus. De cette façon, l'art fait en collaborations avec une communauté peut s'inscrire dans le cadre du processus de guérison qui contribue à la renforcer. Cet aspect de la création artistique autochtone est souvent mal compris et ignoré par les organismes de financement et les autres organismes conventionnels.

Je crois qu'il faut faire valoir les incroyables ressources qu'on a dans nos communautés. En tant que réalisateur et metteur en scène, c'est à moi d'employer les meilleures technologies possibles afin de les faire valoir. Parce qu'on ne peut pas mettre un prix sur les connaissances, l'humour, le vécu... qui existent dans nos communautés.

Gregory Coyes³¹

³¹ Entrevue au Réseau d'arts autochtones.
http://reseaudartsautochtones.ca/artistes/gregory_coyes/interview/

Les artistes et les auteurs parlent de l'importance de cette relation entre les artistes autochtones et les communautés, mettant l'accent sur le respect. Certains de ces contributeurs sont Taiaiake Alfred, Joanna Bedard, Richard W. Hill Sr., André Dudemaine, Greg A. Hill, Bruce Bernstein, Joanne Arnott, Gerald McMaster, Valda Blundell et Cathi Charles Wherry. Nous avons inclus les paroles prononcées par Gregory Coyes, Sally Webster et Margo Kane.

Communauté et responsabilité

Certains artistes autochtones, même ceux qui vivent en milieu urbain, possèdent des liens importants et un sens des responsabilités élevé à l'égard de leur communauté. Ces artistes créent leurs œuvres en collaboration avec des membres de leur communauté, même si ces personnes ne sont pas des artistes « professionnels » au sens occidental du terme. Quand ce type de respect est donné, il attire de l'honneur en retour. Richard W. Hill Sr. s'exprime sur cette relation :

Les sociétés autochtones ont tendance à penser les artistes différemment. La capacité à fabriquer des choses avec ses mains est considérée comme un don du Créateur, qui doit être utilisé pour le bien-être de la communauté... De tels dons sont liés à la tradition. En réalisant de beaux objets et des objets de croyance, les artistes autochtones permettent aux valeurs, à l'éthique et aux modes de pensée de demeurer vivants. L'art enseigne les anciennes visions du monde et les réalités modernes. Il établit un pont entre les différences. L'artiste est un jeteur de ponts (dans Tom Hill, 1994, p. 234).

Cette relation devient plus profonde lorsque les artistes écoutent vraiment les membres de la communauté. L'artiste recherche l'information non seulement pour nourrir ses œuvres, mais aussi pour comprendre en profondeur le lien entre son travail et l'histoire et la connaissance.

Les aînés jouent un rôle essentiel dans cette façon de travailler. André Dudemaine (2008) déclare :

Écouter est une première tâche de l'artiste engagé dans sa communauté. Il faut tendre l'oreille afin de faire naître la parole qui redit les récits fondateurs en narrant les chapitres nouveaux issus des péripéties du moment. Car l'immuable demeure dans tous les avatars du présent, le travail du documentariste amérindien sera de percevoir sous la surface des choses les courants de fond porteurs d'identité (p.43).

Un jour, j'ai demandé à ma mère : « Peux-tu me faire un amauti? » Elle m'a répondu non. J'ai dit : « Pourquoi? J'en veux un. Peux-tu m'en faire un? » Elle a dit non. Mais j'en avais tellement envie que j'en ai fabriqué un moi-même. J'avais observé une dame qui en portait un et je l'avais étudié dans son dos... Je pense que ma mère avait refusé pour que je le fasse moi-même. Maintenant, je dis aux jeunes : « Si tu désires vraiment quelque chose, fais-le toi-même. »

Sally Webster³²

Le rôle des artistes autochtones dans la communauté est souvent considéré comme étant sacré. Greg A. Hill (2006) explique que le système artistique conventionnel a parfois tendance à oublier ce concept :

Tout au long de l'histoire, bien des sociétés ont donné naissance à des individus qui incarnent l'artiste ou le chaman. En Occident, le rôle de l'artiste a perdu son caractère sacré depuis la Renaissance, soit depuis le développement d'un marché de l'art indépendant du mécénat de l'Église. Le temps a fait oublier la notion d'artiste en tant que visionnaire – créant en images, pour d'autres, ce qui ne peut être qu'imaginé. Dans les sociétés qui ne connaissaient pas l'écriture, l'artiste avait pour fonction de rendre manifeste un imaginaire collectif qui corroborerait, vérifierait et transmettrait les traditions orales. Les artistes étaient valorisés parce qu'ils étaient capables d'interpréter de manière visuelle les expériences spirituelles de la communauté (p. 28).

Remise en question de la communauté

Néanmoins, il est peut-être difficile de définir ou de comprendre la notion de communauté. Le terme désigne-t-il une réserve? Désigne-t-il l'endroit où l'on est né ou où l'on vit? S'agit-il d'une région rurale ou d'une ville? Un artiste peut-il trouver une communauté dans Internet?

La notion de communauté englobe des courants contradictoires complexes. D'un côté, il est possible de remettre en question les stéréotypes non autochtones de la définition

³² Entrevue avec France Trépanier à Ottawa, On, le 15 mars 2010.

d'une communauté autochtone et d'un autre côté, on peut réinterpréter les traditions autochtones dans un contexte contemporain. Comme le décrit Bruce Bernstein (1998) :

Les artistes autochtones contemporains continuent de remettre en question les définitions et les hypothèses non autochtones de ce qui appartient à la tradition, à la spiritualité, à l'environnement – en réalité, de tout ce qui est autochtone. Les artistes... influencés par l'environnement urbain et rural ainsi que les cultures autochtones et non autochtones se penchent sur les concepts de communauté et d'identité culturelle dans des travaux novateurs qui témoignent de leurs différents antécédents personnels et artistiques, ainsi que de leurs idées sur la communauté, quelle que soit sa définition – réserve, région rurale, ville et des centaines d'autres possibilités.

En partant du point de vue que la notion de communauté est problématique, la communauté peut être considérée de manière moins idéalisée. Elle peut désigner un espace pour résoudre les problèmes, mais aussi simplement un espace pour les décrire. Joanne Arnott explique :

Ma communauté est en réalité une communauté de personnes dont l'identité est fragile. Que nous ayons atteint les frontières entre les nations par le biais des mariages mixtes, du métissage et des migrations, ou encore par le retrait des enfants autochtones des foyers et des communautés autochtones par le gouvernement ou par d'autres moyens, les membres de cette communauté sont tous marqués par l'insécurité et l'isolement. Mon écriture naît de cette communauté (dans Moses 2005, p. 474).

Joanne Arnott n'essaie pas de romantiser sa définition de la communauté. Par conséquent, sa compréhension est réaliste, et même sombre. Dans un certain sens, sa définition est plus honnête puisqu'elle ne fuit pas les problèmes. Mais en même temps, elle tend à renforcer les stéréotypes sur les communautés autochtones comme étant des milieux marqués par le désespoir et la tragédie – le type d'image superficiellement couvert par les nouvelles du soir. Taiaiake Alfred (1998) nous explique une raison sous-jacente à cette situation :

Aujourd'hui, la vie des communautés amérindiennes repose sur deux systèmes de valeurs fondamentalement opposés. Le premier se fonde sur les apprentissages, les structures sociales et les relations culturelles traditionnels; le deuxième est imposé par l'État, les structures et les politiques coloniales. Cette division est la cause fondamentale des querelles au sein des communautés autochtones et contribue de manière importante à l'aliénation dont ils souffrent (p.1).

Nous ne sommes pas libres de suivre nos inclinations tribales naturelles. Nous sommes colonisés depuis tellement longtemps que personne, à part quelques aînés, ne se souvient de ces inclinations. Ainsi, les arts, les artistes, les conteurs, les visionnaires sont perçus à la manière occidentale. Ils sont considérés comme futiles. Étant donné que nos peuples sont pauvres et souffrent, leurs besoins et ces choses qui peuvent leur donner la vie et les nourrir sont bien sûr prioritaires... Les préoccupations politiques se soucient du développement économique.

Margo Kane³³

La communauté continue de jouer un rôle important pour les artistes autochtones. Cette communauté est édiflée, en particulier chez les autochtones qui vivent en ville, de différentes manières. De nombreux artistes urbains retournent régulièrement dans la réserve ou sur les terres pour se régénérer. Gerald McMaster (1998) esquisse une nouvelle notion de la communauté :

Comme l'affirment de nombreux artistes, une communauté contemporaine n'est plus un lieu fixe, uniforme ou stable; elle existe dans le mouvement. Les communautés permettaient souvent de maintenir un sens d'ordre et de cohérence. Elles établissaient une uniformité et, de ce fait, faisaient obstacle à la différence. De la même manière, l'identité est perçue comme multiple et mobile en comparaison avec les concepts stables et homogènes du passé... les artistes contemporains accordent une grande valeur au fait d'appartenir ou d'être liés à une communauté autochtone. Cette conception soulève des questions : quel est le rôle de l'artiste dans l'identité culturelle d'une communauté et comment l'artiste contribue-t-il à cette identité? À son tour, comment la communauté offre-t-elle une identité aux artistes? Et quelle est la relation entre la communauté de choix d'un artiste et la communauté artistique conventionnelle?

³³ Entrevue avec France Trépanier à Vancouver, C.-B., le 7 mars 2010.

La communauté pour renaître

Les communautés, quels que soient les mouvements dont elles sont animées, continuent de représenter la « maison ». Ceci est particulièrement vrai dans les milieux urbains où les Autochtones sont issus de différentes nations et où il n'existe pas de société autochtone unie, fondée sur un lien direct avec la terre. Et pourtant, les artistes continuent de créer des objets à utiliser dans un contexte domestique comme une forme de renaissance. Richard W. Hill Sr. explique :

De nombreuses communautés autochtones croient que les objets ont besoin des personnes pour être utiles. Ils sont destinés à un certain usage et ne sont pas nécessairement conçus pour durer éternellement. Nous éprouvons un sentiment de perte, ou de rupture, lorsque nous constatons que ces objets sont plus nombreux dans les musées que dans les maisons ou les institutions autochtones. Mais nous observons une renaissance artistique dans les communautés autochtones dont les membres s'engagent à fabriquer des objets pour remplacer les objets disparus. Ces nouveaux objets raniment la fierté et les anciennes croyances... nos ancêtres ont pris le temps et se sont efforcés de produire ces magnifiques objets pour nous, et nous sommes émus par leur certitude que nous serions en mesure de les comprendre et de les apprécier. Ils sont la preuve du désir des Indiens de demeurer des Indiens pour toujours. Et nous sommes toujours là (dans Tom Hill, 1994, p. 237).

Le pow-wow représente l'un des événements culturels les plus importants pour les Autochtones. Pour un non-Autochtone, le pow-wow apparaît comme un spectacle traditionnel coloré peu différent d'un festival. Mais le pow-wow est à la fois cela et bien plus. Dans un certain sens, les pow-wow sont des communautés temporaires. Valda Blundell (1993) nous livre ses réflexions sur d'autres significations données par les peuples autochtones à ces rassemblements :

Les pow-wow canadiens sont des événements au cours desquels les Autochtones exercent un contrôle à un niveau difficile à atteindre dans d'autres domaines de leur vie... En effet, les pow-wow sont devenus des lieux où les Autochtones (re)construisent des formes culturelles qui expriment la nature de leur identité autochtone – et qui leur permettent de réfléchir sur cette question – dans le monde contemporain en évolution constante.

Tandis que cette conscience autochtone ranimée se propageait en Amérique du Nord, les pow-wow sont devenus pour les peuples autochtones des arènes pour s'engager dans un processus de rétablissement et de renaissance culturels... Les artistes des pow-wow ont également utilisé leur talent artistique pour remettre en question les stéréotypes sur les Autochtones qui continuent d'être très répandus en Amérique du Nord, y compris ces inscriptions allochroniques qui placent les peuples autochtones dans un éternel passé-présent...

En tout cas, les communautés peuvent être visionnaires. Pas dans le sens d'une temporalité figée, d'une société autochtone idéalisée où tout le monde vit dans une harmonie parfaite. Il est possible d'imaginer de nombreuses pratiques artistiques au sein d'une communauté saine, telles des forces dynamiques capables de guérir. Cathi Charles Wherry (2006) propose :

Si une vision culturelle communautaire est clairement définie, l'authenticité, les protocoles et l'excellence artistique seront préservés. À leur tour, ces valeurs fondamentales éclaireront la planification et offriront un équilibre entre les éventuelles priorités concurrentes comme le tourisme culturel et les stratégies commerciales, axées seulement sur l'économie et les formes structurelles. Le soutien apporté à l'élaboration de visions et de stratégies artistiques communautaires pourrait aider à ménager une voie vers des programmes riches et fondés sur les priorités d'experts et de praticiens communautaires éclairés (p. 6).

ARTISTES AUTOCHTONES ET LEUR ART



Oaraya par Art Cirq. Photographe : Guillaume Saladin.

Nous appelons l'esprit « Mom tune ay chi kun ». « Mom tune ay chi kun » est le lieu sacré en chacun de nous où personne d'autre ne peut entrer. C'est là où chacun de nous peut rêver, fantasmer, créer et même parler aux grands-parents. Nous appelons les pensées et les images qui naissent à cet endroit « Mom tune ay chi kuna » – ce qui signifie sagesse – qui peuvent être communiqués aux autres dans des histoires, des chants, des danses et des œuvres artistiques. Nous appelons les histoires « achimoona », les chants « nugamoona », les danses « neemeetoonaa » et les œuvres artistiques « tatsinaikewin ». Tous ces mots se ressemblent n'est-ce pas? C'est parce qu'ils décrivent des dons issus de ce lieu sacré présent en chacun de nous. (Maria Campbell, 1985)

La septième façon de comprendre les arts autochtones consiste à porter attention à ce que les artistes autochtones nous révèlent sur leur travail. Il est possible de glaner une grande partie de cette information dans les catalogues, les articles de revues ou les critiques des travaux des artistes. Ces textes sont souvent laudatifs, ou dans le cas des critiques, ont parfois fait l'objet de peu de recherches ou ont été écrits par des critiques non autochtones possédant une expérience minimale des œuvres autochtones.

Il existe cependant une documentation plus discursive, produite principalement par des auteurs et des critiques autochtones, dans des essais et des articles spécialisés sur les artistes et leur travail. Parfois, ces écrits portent sur un artiste particulier et son œuvre; d'autres fois, sur un mouvement particulier, par exemple l'école Woodland ou le théâtre autochtone depuis les années 1980.

Autrement dit, nous souhaitons faire entendre la voix d'artistes s'exprimant sur certains aspects de leur travail. Quelques-uns de ces artistes sont Maria Campbell, Truman Lowe, Sandra Laronde, Minnie Aodla Freeman, Jerry Longboat, Candice Hopkins, Geraldine Manossa, Drew Hayden Taylor, Tomson Highway, Kristina Fagan, Yvette Nolan, Linda M. Morra, Marianne Nicolson, Marie Clements and Eleanor Heartney. Nous avons inclus les paroles prononcées par Santee Smith et Yves Sioui Durand.

Je crois qu'en tant qu'êtres humains, on vit ce passage terrestre en tant qu'êtres créatifs dans un univers créatif. Je vois tout ce que nous faisons, surtout dans les arts, et on peut harnacher cette créativité-là, l'explorer, c'est ça le travail de l'artiste : trouver cette liberté dans la créativité et l'explorer.

Santee Smith³⁴

En général, les arts conventionnels sont expliqués et critiqués en dehors de leur histoire et contexte culturels. L'accent est mis sur l'œuvre en elle-même, comme s'il était possible de la déchiffrer en se contentant de la regarder de plus près. Cette attitude pour comprendre les arts est courante dans la tradition occidentale.

Nous pensons que cette attitude exclusive est inadéquate, voire impossible, pour comprendre les arts autochtones. C'est pourquoi, au moment d'organiser notre examen, nous avons proposé la méthodologie qui consiste à « faire le tour de l'arbre »

³⁴ Entrevue au Réseau d'arts autochtones.

http://reseaudartsautochtones.ca/artistes/santee_smith/interview/

et à regarder les arts selon huit perspectives différentes. Cependant, nous pensons qu'il est important d'inclure le point de vue de l'artiste, comme une de ces perspectives.

L'intention d'un artiste

Il est parfois difficile de trouver des moyens de comprendre une œuvre d'art – qu'il s'agisse de danse, de nouveaux médias, de musique ou d'art visuel. Une bonne façon de commencer cette démarche consiste à écouter les intentions d'un artiste. Truman Lowe (1991) nous fait part de ses espoirs :

Je m'intéresse au moment dans le temps où « l'histoire » s'arrête et où le « mythe » commence. C'est le moment où l'histoire d'une famille quitte la page ou l'anecdote tribale et devient légende. Cette réalité confine à l'art. On peut alors commencer à assembler les images issues du plus profond de sa mémoire ou de celle d'un ancêtre.

Il est parfois difficile de trouver l'élégance ou la beauté, étant donné l'histoire des peuples autochtones. Sandra Laronde explique :

Je pense qu'il est beaucoup plus révolutionnaire de montrer la beauté. Mais qu'est-ce que la beauté? Savez-vous ce que j'appelle la beauté? Je pense que la beauté, c'est la santé qui se voit. Tant de peuples travaillent autour de leur souffrance et de leurs problèmes. Je ne discrédite par leur travail, mais nous sommes bien davantage que nos problèmes. Il est temps de montrer notre santé – la vitalité de nos communautés, de nos arts et de nos cultures. Montrons ces choses. Il est tellement important... de créer de l'art qui provient d'un espace de beauté plutôt que d'un espace blessé ou rempli de colère (dans Apsey, 2009, p. 90).

Les sons, les images et les mots sont les blocs de construction des artistes. Les artistes traduisent leurs intentions, leurs impulsions et leurs intuitions dans leur art à l'intention du public. Ce processus de traduction donne souvent lieu à l'invention de nouveaux éléments. Minnie Aodla Freeman décrit ce processus :

Nous autres, Inuits, nous nous sommes adaptés et avons adopté bon nombre de mots pour décrire certains aspects de notre monde en mutation. Très souvent, nous forgeons un mot qui n'existe peut-être pas dans notre langue pour exprimer quelque chose d'une autre culture. Par exemple, il n'existait pas de mot pour dire « art » en inuktitut. Cela ne veut pas dire que l'art inuit n'existait pas, mais c'était une chose très sérieuse autrefois (dans Leroux, 1994, p.15).

Pour un danseur, l'impulsion provient du corps. Il doit travailler sans relâche pour réussir le mouvement puis travailler encore pour l'interpréter. Pour les danseurs autochtones, il existe une autre dimension, celle de l'honneur et du respect. Jerry Longboat explique :

Je pense qu'en effectuant ce type de travail et de recherche sérieux et en participant à ces cérémonies, il est plus facile de trouver de nouvelles voies pour évoquer le contexte rituel qui renforcera l'expression artistique de la danse. Par exemple, lorsque j'ai travaillé avec un maître Kwakwaka'wakw sur l'apprentissage et l'exécution de la danse du Corbeau de sa famille avec le masque du clan familial, j'ai eu accès à la tradition de sa famille... Une fois que j'ai atteint un certain niveau de compétence avec le mouvement et le chant du tambour, le maître a dit : « Maintenant, tu dois te l'approprier. Tu dois infuser ta personnalité dans le Corbeau. Ainsi, tu contribueras à l'héritage du Corbeau. »

Lorsque je me suis engagé dans l'exécution de cette danse – en infusant honnêtement ma personnalité dans la danse et l'honneur rendu à ce masque – je devais devenir le Corbeau. Et je le suis devenu... j'ai dansé dans la grande maison, j'ai senti la terre molle sous mes pieds, la fumée dans mes poumons et tous mes proches autour de moi (à la fois humains et animaux). J'ai vécu une expérience sacrée – même si je dansais devant une caméra. Il faut arriver à comprendre profondément quelque chose pour pouvoir innover avec cette chose (dans Murphy, 2007).

La narration de contes

Quel que soit le médium utilisé par les artistes autochtones, leur travail repose presque toujours sur un récit. Les histoires remontent au commencement; elles constituent une partie essentielle de la tradition orale. Leur signification est profonde. Candice Hopkins (2005) observe :

Dans la culture autochtone, les histoires ne sont pas simplement des contes. Elles sont contées et racontées afin de résonner dans le présent, non pas comme des mythes ou des légendes, mais comme une partie vivante de l'histoire. Ces récits enseignent des leçons essentielles et des valeurs culturelles telles que le courage et l'importance de la communication.

Les histoires, selon la vision du monde autochtone, viennent de quelque part. Elles ne sont pas inventées sur le vif. Les artistes qui les utilisent sont invités à trouver leurs origines culturelles avant de créer de nouvelles expressions artistiques. Geraldine Manossa (2002) explique :

Le théâtre autochtone provient de sources précises et utilise une langue particulière, qui dévoile des mouvements fidèles au récit. Ces éléments précis permettent de distinguer le théâtre autochtone du théâtre occidental fondé sur le processus créatif. C'est la raison pour laquelle les interprètes, les écrivains et les réalisateurs autochtones doivent effectuer les recherches nécessaires sur les origines pour profiter de l'inspiration continuelle de ces sources sans équivoque et éloquentes (p.30).

Le seul espoir d'avenir, c'est de croire en la force de nos cultures et, en son sein, à la fonction de l'art comme transmetteur des valeurs éthiques de nos traditions par la puissance de l'imaginaire délivré du tabou et de la superstition qui nous condamnent à la peur de nous-mêmes, à la peur de notre être profond.

Yves Sioui Durand³⁵

En plus d'écouter les histoires elles-mêmes, il est essentiel de reconnaître les protocoles culturels pour les transmettre d'une personne à une autre. Maria Campbell raconte son expérience :

Les histoires sont précieuses pour les peuples autochtones, mais pour les Métis, elles représentent le plus grand patrimoine qui soit. La terre ne peut être donnée car elle n'appartient à personne et, de toute façon, elle n'est pas une chose, elle est la « mère »... personne ne m'a jamais raconté une histoire qui n'était pas la sienne, à moins qu'elle ne lui ait été donnée ou qu'elle ait été achetée dans le cadre d'un échange. Même dans ce cas, le conteur commence toujours par expliquer comment l'histoire lui est parvenue et par donner le nom de son créateur d'origine. Le conteur qui a reçu l'histoire ne peut pas la transmettre à quelqu'un d'autre sans permission ou consentement préalable (dans Moses, 2005, p. 122).

La narration de contes autochtones consiste rarement à lire simplement un livre. En général, les conteurs ont raconté l'histoire de nombreuses fois et chaque fois qu'ils la racontent de nouveau, elle devient une autre histoire. Drew Hayden Taylor (1999) explique :

Un peu comme un acteur ou un écrivain, le conteur utilise son corps, sa voix et son imagination pour emmener son public en voyage. S'il ne s'agit pas de l'essence même du théâtre, du théâtre autochtone, je ne vois pas ce que cela pourrait être d'autre (p. 203).

³⁵ Entrevue avec Johanne Chagnon, p. 2, 2001.

Le filou (trickster)

Le rôle du filou apparaît sous différentes formes dans de nombreuses cultures de par le monde. Il/elle réapparaît dans les œuvres contemporaines des artistes autochtones.

Tomson Highway (1988) explique l'importance du rôle du filou :

Comme Jésus-Christ qui se trouve au centre même de la mythologie chrétienne, il existe un personnage dans notre univers mythologique, dans l'imaginaire de notre peuple, au centre de cet univers : c'est le personnage du filou. Ce petit être, homme ou femme – peu importe, car le genre n'existe pas dans la langue crie – à cheval entre la conscience humaine et Dieu, exprime la réalité de l'Être suprême, du Grand Esprit, aux humains et inversement. Je pense que sans la santé spirituelle de ce personnage, les Indiens sont complètement perdus.

Il est de notre responsabilité, en particulier des artistes, des gens qui travaillent avec des vies spirituelles – n'est-ce pas le travail principal des artistes? Ceux-ci ne jouent-ils pas le rôle de prêtre d'une certaine façon? Ne servent-ils pas ce type d'objectif à l'échelle culturelle? – de le faire renaître. Sans la renaissance et le retour de ce personnage essentiel – Trickster, Weesageechak (en Cri), Nanabush (en Odjibway) – je pense que nous sommes réellement perdus...

Kristina Fagan (2010) propose de ranimer la popularité du filou dans les arts autochtones pour une autre raison :

Par exemple, le concept du filou semble avoir été particulièrement attirant et utile pour les artistes autochtones urbains. La communauté autochtone urbaine présente une mixité tribale et les Autochtones qui la composent font état d'une grande variété de cultures et de modes de vie. Dans ce contexte, le filou, en tant qu'Autochtone de toutes les tribus et adaptable à l'infini mais toujours identifiable, peut offrir un symbole utile de la vie en ville (dans Reder, p. 13).

Il existe cependant un risque de voir le personnage du filou comme un personnage « essentiellement » autochtone et de le réduire à une sorte de cliché simpliste. Yvette Nolan (2008) nous met en garde :

Le filou, désigné par de nombreux autres noms – Nanabush, Weesageechak, corbeau, coyote – a saisi l'imagination des artistes et des savants. Les artistes autochtones, en trouvant de nouvelles manières de raconter des histoires anciennes, ont découvert un médiateur enthousiaste dans le filou... Principalement comique et clownesque, le filou nous enseigne la nature et la signification de l'existence sur la planète Terre; il se situe à cheval entre la conscience humaine et Dieu, le Grand Esprit... Cependant, il existe un danger, celui de voir le filou partout dans les œuvres autochtones. Drew Hayden Taylor raconte avoir lu avec surprise un essai universitaire qui décrivait la présence du filou dans l'ensemble de son œuvre. Bien que le filou soit présent dans certains de ses travaux, ce n'est pas parce que l'œuvre est écrite par un auteur autochtone qu'elle doit nécessairement mettre en scène un filou (p. 8).

Linda M. Morra (2010) reprend l'argument présenté par Yvette Nolan pour proposer une nouvelle place au filou dans le contexte actuel de la pratique artistique autochtone :

Depuis la fin des années 1980, le filou a été considéré comme un emblème d'une conscience postmoderne plutôt que comme un élément appartenant aux cultures, aux histoires et aux récits autochtones; dans la mesure où le filou a souvent été utilisé au service d'une culture principalement blanche et coloniale qui a représenté ce personnage comme exotique, le filou doit être replacé dans des contextes sociohistoriques autochtones particuliers et compris correctement au sein de ces contextes (dans Reder, p. xii).

À cheval entre deux mondes

De nombreux artistes autochtones, mais pas tous, font face au dilemme de l'hybridité – découlant du fait de travailler avec deux ascendances, deux traditions et deux esthétiques. Ce dilemme peut être exprimé au niveau personnel, mais également à une échelle plus vaste. Marianne Nicolson raconte les changements qu'elle a vécus au fil du temps :

Mon identité a changé. À certains moments, j'ai été attirée par la culture et les modes de vie non autochtones. Au cours des cinq dernières années, je me suis tenue davantage du côté de ma mère – elle est issue de la communauté de Kingcome Inlet. Ce dilemme, je l'exprime dans mes œuvres. La double culture est une situation courante, pas seulement pour moi, mais pour nous tous en tant que communauté. Mon art est une tentative d'acceptation (dans McMaster, 1999).

Pour d'autres artistes autochtones, l'hybridité est davantage liée à leur relation complexe avec les formes artistiques occidentales. On dit que le théâtre autochtone est hybride de nature – car il emprunte aux idées du théâtre autochtone et du théâtre conventionnel. Marie Clements (2005) explique :

Ce kaléidoscope personnel, historique et politique, toujours bouillonnant, est souvent ce qui donne sa couleur à la perspective autochtone à l'extérieur et sur scène, et ce qui place les artistes autochtones au Canada dans la position unique d'en savoir plus sur la culture dominante que cette culture n'en sait sur eux. Cette assimilation générationnelle a permis la survivance, à des coûts sociétaux élevés, mais a également produit des générations d'artistes autochtones qui ont survécu et finalement transcendé un monde qui s'est introduit de manière inflexible dans leurs salons, leurs livres d'école, leur sens de la justice, les fondements de leur croyance, leurs langues et leurs gènes, mais n'a pas réussi à faire taire l'authenticité de leur voix (p. 6-7).

La description de ces changements d'identité, devenue biculturelle, n'est pas toujours pertinente pour comprendre la situation des artistes autochtones. Non seulement

certaines revendiquent plusieurs identités, mais ces identités font également l'objet d'un mouvement constant. Eleanor Heartney (2007) explique :

Les artistes... expriment un sens identitaire fluide, qui affirme que la pureté ethnique n'existe pas. En outre, en tant que « post-Indiens », les artistes embrassent une réalité dans laquelle l'identité est constamment refaçonnée par les circonstances environnantes. La libération de la quête de pureté leur permet de traiter d'une variété de questions dans une grande diversité de médias... Ces artistes représentent également une réalité inéluctable de la vie contemporaine, soit la nature hybride de toute identité. Un grand nombre d'entre eux se réclament de deux, voire de trois identités, et leur travail tend davantage vers les stratégies postmodernes d'appropriation, de déconstruction et d'ironie que vers les revendications d'ethnicité ou les évocations de coutumes tribales.

AVENIR DES ARTS AUTOCHTONES



Tournage du *Journal d'un Sevrage*, Wapikoni mobile. Photographe : Iphigénie Marcoux-Fortier.

Les Autochtones au Québec... réclament encore la justice et le hip-hop est un bon moyen pour revendiquer ce changement. En tant qu'artiste, j'aime le hip-hop, car il permet de nous exprimer librement, de parler de toutes les questions importantes pour nous. Le hip-hop me donne un espace où je peux m'exprimer sur de nombreux sujets, dénoncer les injustices. Il m'offre également un espace où je peux proposer des solutions positives aux maux de la société et réfléchir au monde qui m'entoure. Grâce au hip-hop, nous ouvrons les yeux des gens sur notre culture et aussi sur notre longue, longue histoire sur cette terre. Je souhaite parler aux jeunes Québécois à qui la réalité de l'histoire des peuples autochtones n'est pas toujours enseignée dans les écoles. L'histoire des Québécois et celle des Autochtones au Québec sont liées. Ce lien entre nos cultures a formé le Québec tel que nous le connaissons aujourd'hui et qui nous sommes. (Samian)³⁶

³⁶ Entrevue avec Stefan Christoff, *Giving Algonquins a Good Rap*, The Dominion.
<http://www.dominionpaper.ca/articles/3240>

La huitième perspective pour comprendre les arts autochtones consiste à se pencher sur l'avenir. Cette proposition est toujours délicate. L'idée selon laquelle il existerait un domaine généralement défini appelé « l'avenir de l'art autochtone » est trompeuse. L'avenir est par définition généralement imprévisible.

Notre examen nous a permis de dégager certaines nouvelles tendances dans le milieu artistique autochtone. Nous n'avons pas la prétention d'affirmer que ces tendances forment un mouvement. Dans leur ensemble, elles ne constituent pas nécessairement un concept complet ou homogène. En revanche, elles offrent des indices sur l'évolution des arts autochtones.

Certains artistes qui ont commenté cette évolution sont Samian, Skeena Reece, Archer Pechawis, Tania Willard, Steven Loft, Margo Kane, Verna J. Kirkness, Susan Crean, Sylvie Paré, Skawennati Tricia Fragnito, Peter Morin et Réginald Vollant. Nous avons inclus les paroles prononcées par Marrie Mumford et d'Alanis Obomsawin.

Tendances

Bien entendu, personne ne sait vraiment ce que l'avenir nous réserve. Mais nous pouvons commencer par observer les tendances qui se dessinent actuellement dans les communautés autochtones :

1. Taux de natalité des peuples autochtones = plus de jeunes Autochtones

Le taux de natalité chez les Autochtones au Canada est le plus élevé du pays et devrait représenter le double du taux de natalité moyen d'ici 2017.³⁷ Cela produit une population qui est la plus jeune au Canada, dont environ la moitié est âgée de moins de 25 ans. Ces données signifient que les jeunes artistes autochtones augmenteront en nombre et demanderont davantage de soutien. Skeena Reece³⁸ explique :

Nous observons actuellement un processus de documentation et une participation à la culture conventionnelle à grande échelle sans précédent, attribuable entre autres au nombre croissant de jeunes artistes autochtones qui parviennent à l'âge adulte. Les jeunes parlent de leurs modes de vie, de leurs communautés, de leurs espoirs et de leurs craintes, et nous devons les écouter. Nous devons ouvrir nos yeux et bien regarder ce qu'ils nous présentent, et non pas les écouter en dernier lieu pour éviter de grandes catastrophes : nous devons utiliser leurs ressources en premier lieu, pour nous guider dans nos rôles d'adulte et de gardien... Les jeunes autochtones, les peuples autochtones, les peuples indigènes, les artistes du hip-hop avancent des idées, créent des liens, tirent des conclusions et posent des questions importantes.

³⁷ La population autochtone devrait croître d'un taux moyen de 1,8 % par année, représentant plus du double du taux de 0,7 % de la population générale.

<http://www.statcan.gc.ca/daily-quotidien/050628/dq050628d-fra.htm>

³⁸ Énoncé de la commissaire, *Purple Turtle Speaks and Breaks*, Beat Nation.

<http://www.beatnation.org/curatorial-statements.html>

2. Échanges entre les peuples autochtones

Les peuples autochtones du monde entier, y compris ceux de ce territoire, se rencontrent, échangent des connaissances et des stratégies, créent des réseaux, publient et s'unissent pour faire pression sur les gouvernements – à l'échelle régionale, nationale et internationale. Ceci signifie que les artistes autochtones du Canada peuvent aujourd'hui participer plus facilement à des échanges culturels. Comme jamais auparavant, ils découvrent de nouvelles œuvres dans un contexte mondial et communiquent leurs propres travaux et idées. Ces échanges ne seront pas toujours agréables, ne relevant pas toujours du paradigme de la 'célébration'. Comme le suggère Archer Pechawis (2000):

Je veux décoloniser mon âme... Des personnes autochtones m'ont dit que les choses suivantes sont « traditionnelles »: l'hétéro sexisme, le patriarcat, le diable « à cornes et à fourche », la noirceur est le mal / la lumière est bonne, mettez-en. Je sais que je possède une notion idéalisée de l'Indianité pré-contact, mais quand même! Si nous (Indiens) allons nous sortir de la pagaille dans laquelle nous nous trouvons, alors certaines questions compliquées doivent être posées. J'adresse ces questions à la communauté autochtone afin d'engager un débat à l'interne. Je ne suis pas intéressé aux réflexions des personnes non-autochtones à ce sujet. C'est une affaire indienne. Avec un peu de chance, cela nous donnera un espace pour respirer parce que cette conversation n'a pas besoin d'avoir lieu dans la sphère publique... Je pense que la question de ce qui est « traditionnel » va donner lieu à un très très long débat (p. 137).

3. Hybridité culturelle

Les Autochtones, en particulier ceux qui vivent dans les grandes villes, sont en lien avec des membres d'autres groupes raciaux. Cela signifie qu'un nombre croissant d'artistes possède des racines mixtes (autochtones plus une autre culture) et crée des formes artistiques hybrides. Certes, d'autres artistes autochtones sans racines mixtes travaillent également de façon hybride. La génération actuelle d'artistes autochtones a la capacité d'adapter les formes artistiques autochtones et non autochtones à leur propre pratique artistique. Concernant le hip-hop, Tania Willard³⁹ explique :

La recherche de la culture par l'art et l'expression constitue l'une des influences de l'intégration des formes du hip-hop à l'esthétique autochtone... Les artistes autochtones trouvent leurs racines dans leur culture indigène, mais également grâce à l'influence du hip-hop, de l'autre côté de la ligne imaginaire que nous appelons une frontière.

Les rythmes chamaniques et ancestraux alimentent le hip-hop, l'art et l'expression autochtones. La culture et l'identité fluctuent sans cesse; les nouvelles formes créées aujourd'hui deviennent la culture de nos petits-enfants, une culture hybride, animée et mélangée à des « traditions » plus anciennes.

³⁹ Énoncé de la commissaire, *Medicine Beats and Ancestral Rhymes*, Beat Nation.
<http://www.beatnation.org/curatorial-statements.html>

Nous continuons à bouger, à grandir et à changer. Que les influences viennent du hip-hop ou de la musique country, les racines de l'expression remontent à l'histoire culturelle, aux langues, territoires et droits autochtones, et à l'esprit de nos ancêtres.

Je pense que l'émergence du théâtre autochtone et la création d'un mouvement dans l'ensemble du pays malgré les niveaux de financement déplorables de la part du gouvernement et des institutions du Canada sont une réussite. Nous, les peuples autochtones, réussissons très bien à travailler avec presque rien.
Marrie Mumford⁴⁰

4. Technologies nouvelles et émergentes

Bien que l'accès aux nouvelles technologies continue de poser problème pour certaines communautés autochtones ces technologies influencent les Autochtones, y compris ceux qui vivent dans des régions éloignées. Elles influencent également les artistes. Ceux-ci peuvent travailler avec ces nouvelles technologies. De plus, ils peuvent distribuer leurs œuvres, les commercialiser, en parler (à des rassemblements) sans quitter leur domicile. Comme l'explique Steven Loft⁴¹ :

L'art, en tant qu'élément de l'Internet, en est encore à ses balbutiements. Il est vrai que beaucoup de sites présentent des œuvres d'art et des artistes, mais nous en sommes encore à conceptualiser le cyberspace comme site de production et de diffusion d'œuvres. L'avenir de cette technologie tient au développement de « réseaux conceptuels », c'est-à-dire de lieux d'expérimentation, d'interaction et de diffusion pour les artistes. On pourrait dire que c'est encore plus vrai pour les artistes autochtones en raison des diverses divisions géographiques et de l'histoire de leurs relations avec la collectivité artistique dominante.

5. Guérir des effets de la colonisation

Les peuples autochtones ne se sont pas encore remis de l'histoire coloniale du Canada. Cependant, ils mettent en place différentes stratégies pour guérir des effets de l'histoire

⁴⁰ Entrevue avec Marie Clements, 2005.

⁴¹ Paroles prononcées à *Expressions : Rassemblement national sur l'expression artistique autochtone*, 2002.
<http://www.pch.gc.ca/fra/1288012608459/1288012608461>

– principes de la médecine traditionnelle, commission de vérité et de réconciliation, justice réparatrice. Les artistes autochtones contribuent à cette guérison grâce à leurs productions – romans, vidéos, pièces de théâtre, etc. Margo Kane (1998) explique :

À ce jour, les Autochtones continuent de chercher leurs origines. Un grand nombre d'entre eux ont été adoptés ou placés en dehors de leur province, certains aux États-Unis, d'autres en Europe. Beaucoup rentrent chez eux avec des histoires tragiques de maltraitance et des souvenirs trop douloureux pour être oubliés. Avec leurs familles, ils ont entamé le lent processus de guérison et de reconstruction d'eux-mêmes et de leurs communautés.

6. Éducation et formation

De plus en plus de jeunes autochtones finissent leurs études secondaires puis poursuivent leur éducation dans des collèges communautaires et des universités. De nombreux artistes autochtones reçoivent une formation artistique, soit dans des écoles artistiques occidentales, soit par l'intermédiaire de mentorat ou des quelques programmes de formation autochtone existants dans le domaine des arts. Au même moment, le concept « d'éducation » est réexaminé à la lumière des traditions, valeurs et manières de vivre autochtones. Verna J. Kirkness (1999) propose :

L'avenir de l'éducation autochtone au Canada débute, à mon avis, avec les processus plutôt que les contenus. Non seulement devons nous impliquer les parents, ce qui est impératif, mais nous devons impliquer la communauté afin de s'approprier de ce que sera l'éducation autochtone au 21^{ème} siècle. De pairs avec les professeurs et les autorités scolaires, ils doivent décider ce qu'ils veulent pour leurs enfants maintenant et dans l'avenir. Ils doivent souscrire à la philosophie et aux principes qu'ils mettent en place. Alors seulement pourrons nous / pourront-ils... commencer à voir l'éducation autochtone en tant que phénomène culturel holistique.

Futures réalités

Toutes ces tendances obligeront le système artistique canadien tel qu'il existe actuellement à s'adapter. Il devra prendre en compte de nouveaux défis, à savoir:

1. Infrastructures

Le manque d'infrastructures appropriées pour soutenir les arts autochtones – organisations artistiques, établissements de formation, organisations de services artistiques, lieux de rassemblement autochtones, diffuseurs – est l'une des plus grandes failles du système. Dans ses écrits sur le théâtre, Susan Crean (2008) constate :

Le théâtre autochtone a aujourd'hui atteint une étape où il peut présenter des exigences et prendre des libertés. Il a mis en place sa propre tradition multidisciplinaire et sa propre esthétique collective et a le pouvoir ainsi que l'audace (chutzpah) de s'en prendre à Shakespeare. Le revers de la médaille de

cette réussite est l'extrême fragilité du système qui soutient l'ensemble. Même si les heures supplémentaires et les faibles revenus sont monnaie courante dans le domaine des arts, l'ensemble de la communauté du théâtre autochtone souffre d'épuisement. Le plus éprouvant est que le théâtre canadien conventionnel ne soutienne pas le travail des Autochtones, c'est-à-dire qu'il ne choisit pas et ne produit pas des pièces autochtones.

2. Nouvelle sensibilisation aux arts et nouveaux publics

Au fur et à mesure que la production des arts autochtones augmente, le désir de comprendre et de connaître les artistes autochtones et leurs pratiques sera plus grand. Ce désir naîtra probablement au sein des publics autochtone et non autochtone. Les institutions et les organisations artistiques canadiennes devront apprendre à s'adapter et collaborer à l'aide de nouvelles méthodes pour répondre aux désirs de ces nouveaux publics. Ce changement ne se réalisera pas rapidement puisque cela implique des risques, ce que les organismes artistiques conventionnels ne considèrent pas comme partie de leur mandat. Sylvie Paré (2006) explique :

... Dans les musées d'État, on trouve si peu d'intérêt pour l'histoire des artistes d'ici. Les préjugés sont très tenaces et cela empêche les gens du milieu de trouver de nouvelles façons de travailler ensemble. Il est certain qu'il y a toute une muséologie à développer dans les musées d'art du Québec pour développer des méthodes et des approches innovatrices avec les Premières nations.

3. Discours critique

Les universitaires et les critiques autochtones s'efforcent d'inscrire les arts et la culture dans les cadres appropriés. Le travail des artistes autochtones ne peut tout simplement pas être correctement évalué par l'intermédiaire du prisme de l'art occidental. Mais à quoi ressemblera un prisme de l'art autochtone dans le futur? Comment le discours actuel sur les arts autochtones continuera-t-il à se développer? Skawennati Tricia Fragnito⁴² explique :

Les Autochtones dans l'avenir, c'est ce dont je souhaite vraiment parler ou ce que je souhaite voir et montrer aux autres. J'aimerais nous voir dans le futur, afin de pouvoir nous imaginer plus loin, non plus seulement comme des survivants, mais comme des membres de la société pleinement participants et libres d'agir dans une société contemporaine, extrêmement moderne et futuriste.

4. Indigénisation

Actuellement, des organisations artistiques autochtones recherchent et commencent à remplacer le système conventionnel par des modèles de gouvernance autochtones. Compte tenu de la tendance des Autochtones, des artistes en particulier, à réclamer, à se réapproprier et à réinventer leurs propres moyens pour exister dans le monde,

⁴² Entrevue au Réseau d'arts autochtones.

<http://reseauartsautochtones.ca/artistes/region/quebec/>

l'avenir sera davantage « indigénisé ». Les artistes autochtones redécouvrent les méthodes traditionnelles de travail en même temps qu'ils repoussent les limites du futur. À cet égard, le rapport triangulaire entre les aînés, les jeunes et les artistes est d'une importance capitale. Les artistes peuvent agir comme ponts intergénérationnels, comme transmetteurs des traditions culturelles. Ils créeront de l'art – concevront, exécuteront, produiront et comprendront – dans les communautés à l'aide de méthodes autochtones anciennes et renouvelées. Ce qui nécessitera de travailler différemment. Trouver la voix autochtone essentiel au processus d'indigénisation. Parlant du territoire, Peter Morin propose⁴³ :

Votre voix est aussi une voix porteuse du territoire. Elle est imprégnée de l'histoire – en idées – et de la pratique de ces idées. Rappelez-vous votre voix porteuse du territoire. Utilisez-la pour parler.

Réflexions finales

La création du présent examen de la connaissance et de la documentation, bien que parfois fastidieux, fut pour nous deux un travail fait avec amour. Nous avons beaucoup appris. Nous offrons ce document comme notre modeste contribution à un dialogue soutenu – l'histoire, la ténacité et les significations contemporaines de l'art autochtone – qui au cours des dernières décennies, sort de l'ombre du colonialisme.

C'est un dialogue entre les artistes autochtones eux-mêmes et leurs communautés. C'est un dialogue avec les arts conventionnels au Canada. Et c'est un dialogue, récemment entamé, avec les artistes de couleur et leurs organisations.

Nous souhaitons qu'à travers une meilleure compréhension des arts autochtones aujourd'hui, un plus grand nombre de Canadiens non-autochtones honorent les artistes autochtones. Nous espérons qu'un jour leur place dans l'imagination artistique de ce pays sera finalement et totalement reconnue et respectée.

Une des manières d'honorer les artistes autochtones est de les visiter dans leurs contextes de travail. Il y a beaucoup à observer et à apprécier en présence de ces artistes. Réginald Vollant invite les non-Autochtones à la table de discussion :

Venez chez nous, venez voir les gens de chez nous, venez partager des choses avec nous. Je crois que s'il y a des choses à faire, des structures à établir ou des discussions à mener avec les Autochtones, il faut le faire dans ce contexte-là (dans Trépanier, 2002).

Nous sommes à un moment particulier de l'histoire. Les Peuples autochtones rapatrient leurs œuvres d'art et artefacts des musées à travers le monde et les ramènent à la maison. Et quand ces objets atteignent leur destination, une nouvelle vie leur est

⁴³ *This is a Speaking Voice*, A Small Gathering for the Healing of Our Aboriginal Languages.
<http://front.bc.ca/gatheringlanguage/>

insufflée. Les Peuples indigènes à travers la planète se rencontrent à une fréquence accélérée, parfois pour la première fois. Et quand ils se rencontrent, de nouvelles interprétations, de nouvelles alliances, de nouveaux engagements sont conclus au sujet des pratiques artistiques et culturelles.

Les artistes, les universitaires et les critiques autochtones écrivent – souvent réécrivent – l’histoire de l’art d’un point de vue autochtone. Et ce faisant, des manières entièrement nouvelles de voir, de se remémorer, d’analyser, de cataloguer, d’examiner et de critiquer leurs propres formes d’art, émergent.

Si nous – et il existe plusieurs ‘nous’ canadiens – considérons tout cela sérieusement, si nous écoutons sincèrement et respectueusement, si nous sommes courageux dans l’examen des dures réalités de notre histoire collective, les résultats seront transformateurs.

Nous commencerons à imaginer des significations nouvelles pour cette idée que nous appelons Canada.

Honorez l’artiste. L’artiste est la voix du pays. Il semble que nous avons connu la guerre pendant longtemps. Tout faisait peur. Beaucoup de nos gens dormaient; la terre, l’eau, l’air et les animaux étaient troublés. L’artiste a continué à travailler. Les prophéties se matérialisent maintenant. Nos jeunes représentent la septième génération à innover et à préparer le terrain pour les sept générations qui suivront. L’artiste est inspiré et plus fort que jamais. Les enfants prennent de nouveau leur place dans le monde.

Alanis Obomsawin⁴⁴

France Trépanier et Chris Creighton-Kelly, décembre 2011.

⁴⁴ Paroles prononcés à la conférence *Cultures, Diversité et vie quotidienne*, Montréal, 2002.

Nous avons utilisé une méthode concernant les bibliographies contenant des ouvrages dans deux langues.

Premièrement, nous avons présenté les ouvrages publiés en français, suivis des ouvrages publiés en anglais. Si une publication est publiée dans un format bilingue ou traduite, nous l'avons inscrite dans les bibliographies française et anglaise.

Nous avons pris cette décision pour une raison précise. Nous avons regroupé les publications en français dans une liste séparée afin de donner une vue d'ensemble préliminaire, aux lecteurs qui lisent le français, du corpus d'ouvrages disponibles sur le sujet. Ces ouvrages ont été publiés en français, qu'ils aient ou non été écrits en français.

Deuxièmement, que vous lisiez le texte en français ou en anglais, certaines citations auront été traduites d'une langue à l'autre. Toutes les références sont présentées dans une bibliographie ou l'autre et à certaines occasions dans les deux.

BIBLIOGRAPHIE - français

ACE, Barry et July PAPATSIE. *Transitions : Contemporary Canadian Indian and Inuit Art / L'art contemporain des Indiens et des Inuits du Canada*. Ottawa: Ministère des Travaux publics et Services gouvernementaux Canada, 1997.

ACLAND, Joan Reid. *First Nations Artists in Canada: a Biographical / Bibliographical Guide, 1960 to 1999 / Artistes des Premières Nations au Canada : un guide biographique / bibliographique, 1960 à 1999*, Gail et Stephen A. Jarislowsky (dir. publ.), Montréal: Institut de recherche en art canadien, 2001.

ANTANEOKAPES, An. *Eukuan nin matshimanitu Innu-iskuew / Je suis une maudite sauvagesse*. Montréal: Leméac, 1976.

ASSINIWI, Bernard. « La littérature autochtone d'hier et d'aujourd'hui », dans *Vie des Arts*, vol. 34, no. 137, Décembre 1989.

_____. « Les écrivains aborigènes - qui sont-ils? », dans *Liberté*, Vol. 33, nos 4-5, 1991, p. 87-93.

BACON, Joséphine. « Le rêve des ours polaires », dans *Liberté*, Vol. 33, nos 4-5, 1991, p. 186-192.

_____ et José Acquelin. *Nous sommes tous des sauvages*. Mémoire d'Encrier, 2011.

BEAUCAGE, Marjorie. « Self-Government in Art: To Create Anew / Être Autonome. . . être autochtone. . . se re-crée », dans *Parallogramme*, vol. 19, no. 1, Toronto, 1993.

BEAUCAGE, Pierre. *Parcours de l'indianité : théologie, politique, anthropologie*. Éditions du Gripal, 2004.

BHABHA, Homi K. *Les Lieux de la Culture, Une Théorie postcoloniale*. Traduit de l'anglais par Françoise Bouillot, Payot & Rivages, 2007.

BORDELEAU, Francine. *L'amérindianité : en toutes lettres*. 2005.

BOUCHARD, Jacqueline. « La pratique des arts visuels en milieu amérindien et inuit », dans *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 23, nos 2-3, 1993, p. 149.

_____. *Sur les traces de Diane Robertson, 1960-1993*. Montréal: Paje éditeur, 1994.

_____. « Le voyage de Sonia Robertson: un territoire pour une histoire », dans *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 33, no. 3, 2003.

BOUDREAU Diane. *Histoire de la littérature amérindienne*. L'Hexagone, 1993.

BURGESS, Marilyn et Gail Guthrie VALASKAKIS. *Princesses Indiennes et Cow-girls : Stéréotypes de la Frontière, / Indian Princess and Cowgirls: Stereotypes from the Frontier*, Montréal: Oboro, 1995.

CHAGNON, Johanne. « Marcher sur des pics de porc-épic », dans *Esse*, no. 45, 2001.
www.esse.ca/dp/framesetdp.html

CHARBONNEAU, Chantal (dir. publ.). *Définitions de la culture visuelle : Mondialisation et postcolonialisme*. Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal, 2001.

CHASSAY, Jean-François et Sherry SIMON. « Dossier: Pluralisme culturel : Promesses et menaces », dans *Spirale*, no. 111, décembre 1991, p. 7-14.

CHIASSEON, Herménégilde et Guy SIOUI DURAND. *En marge*. Éditions d'art Le Sabord, 1999.

CHURCHILL, Ward. *Que sont les Indiens devenus? Culture et génocide chez les Indiens d'Amérique*. Traduit de l'américain par Aline Weill, coll., Nuage Rouge, Monaco: Éditions du Rocher, 1996.

CONTRÉ-MIGWANS, Dolorès. *NAA-KA-NAH-GAY-WIN, une manière de transmettre la cosmovision autochtone par les arts vivants* [mémoire de maîtrise]. Université du Québec à Rimouski, 2008.

COUTON, Valérie. *L'art contemporain au Canada: essai d'analyse d'un mouvement artistique* [thèse de doctorat]. Université Lumières, Lyon, 2002.

CREIGHTON-KELLY, Chris. *Recommandations du Comité consultatif pour l'égalité raciale dans les arts du Conseil des Arts du Canada*. Ottawa: Conseil des Arts du Canada, 1991.

CROSBY, Marcia. « Les Nations dans les paysages urbains: l'identité sans terre », dans *Où va l'histoire de l'art contemporain ?* École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1997.

DELÂGE, Denis. *Le pays renversé. Amérindiens et Européens en Amérique du nord-est. 1600-1664*. Montréal, Boréal Express, 1985.

_____. « L'influence des Amérindiens sur les Canadiens et les Français au temps de la Nouvelle-France », *Lekton*, vol. 2, no. 2, 1992, p. 103-191.

DEVINE, Bonnie. *Les dessins et peintures de Daphne Odjig. Une rétrospective*. Musée des Beaux-Arts du Canada et la Galerie d'Art de Sudbury, 2007.

DIAMOND, Beverley, Sam Cronk et Franziska von Rosen. « Vivre ses traditions », *Recherches Amérindiennes au Québec*, vol. 18, no. 4, 1988.

DICKASON, Olive Patricia. *Arts indiens au Canada*. Ottawa : La Section des services de promotion d'art et d'artisanat, La Direction du progrès économique des Indiens et des Esquimaux, Ministère des Affaires indiennes et du Nord canadien, 1972.

_____. *Le mythe du sauvage*. Sillery: Septentrion, 1993.

DOMINIQUE, Richard, et Jean-Guy DESCHESESNES. *Bibliographie thématique sur les Montagnais-Naskapi*. Direction générale du Patrimoine, ministère des Affaires culturelles du Québec, 1980.

DORÉ, Madeleine et alii. *Identité territoriale*. Alma: Langage Plus, 1994.

DUDEMAINE, André. « Arthur Lamothe et le savoir traditionnel innu: transmission et transgression », dans *24 images*, no. 132, 2007, p 14-17.

<http://id.erudit.org/iderudit/13246ac>

_____. « Le projet Wapikoni: de l'autodétermination comme un des beaux-arts », dans *24 images*, no. 135, 2008, p. 50-51.

<http://id.erudit.org/iderudit/18988ac>

_____. « Peau Rouge, Peau Bleu: je te lis, je te tue », dans *24 images*, no. 147, 2010.

_____. « L'ombre du guerrier », dans *24 images*, no. 151, 2011.

DUSSAULT, René et Georges ERASMUS. *Rapport de la Commission royale sur les peuples autochtones*. Gouvernement du Canada, 1996.

http://www.collectionscanada.gc.ca/webarchives/20071115211319/http://www.ainc-inac.gc.ca/ch/rcap/sg/sgmm_f.html

DUVICQ, Nelly. « Phénomènes contemporains de la culture inuit », dans *Spirale*, no. 225, mars-avril 2009, p. 15-36.

DYCK, Sandra (dir. publ.). *Mythes urbains vus par les artistes autochtones*. Ottawa: Galerie Karsh-Masson, 2000.

FITZGIBBONS, Lisa et alii. *En Marge*. Trois-Rivières: Éditions d'art Le Sabord, 1999.

GAGNON, Monika Kin et Richard FUNG. *Territoires et trajectoires: 14 dialogues sur l'art et les constructions raciales, culturelles et identitaires*. Montréal: Éditions Artex, 2006.

GATTI, Mauricio. *Littérature amérindienne au Québec : écrits de langue française*. Montréal: HMH, 2004.

_____ et Louis-Jacques Dorais. *Littératures autochtones*. Mémoire d'encrier, 2010.

GILBERT, Charlotte, *Répertoire bibliographique. Auteurs amérindiens du Québec*. Saint-Luc : Centre de recherche sur la littérature et les arts autochtones du Québec, 1993.

GODRÈCHE, Dominique. « Autochtones canadiens, caméra au poing. Quand le Québec s'interroge », dans *Le Monde diplomatique*, février 2008, p. 31.
<http://www.monde-diplomatique.fr/2008/02/GODRECHE/15622>

HENZI, Sarah. « Stratégies de réappropriation dans les littératures des Premières nations », dans *Études en littérature canadienne*, vol. 35, no. 2, 2010.
<http://journals.hil.unb.ca/index.php/SCL/article/viewArticle/18323>

HILL, Greg A. *Norval Morisseau Artiste Shaman*. Musée des Beaux-Arts du Canada, 2006.

KISTABISH, Richard, « Les Pommes du Québec (PQ) », dans *Collectif, Écrire contre le racisme : le pouvoir de l'art*, Montréal: Les 400 coups, 2002, p. 76-78.

LABRIE, Lise et Domingo CISNEROS. (dir. publ.). *Métissages*. Centre de Sculpture Est-Nord-Est, 1996.

LEFEBVRE, Madeleine. « Tshakapesh, récits montagnais-naskapis », dans *Civilisation du Québec* no. 4, Ministère des Affaires culturelles, 1974.

LEROUX, Odette, Marion E. JACKSON et Minnie Aodla FREEMAN. *Femmes artistes inuit, Échos de Cape Dorset*. Hull: Musée canadien des civilisations, 1994.

LISS, David, Sylvie FORTIN et Valérie LAMONTAGNE. *The Space Between II / L'entrespace II*. Montréal: Centre des arts Saidye Bronfman, 1995.

MARTIN, Lee-Ann. *Au fil de mes jours*. Québec: Musée national des beaux-arts du Québec, 2005.

MASSÉ, Isabelle. *Concept du fripon dans l'art contemporain amérindien* [thèse de maîtrise]. Université du Québec à Montréal, 1997.

- MASSEY, Vincent. *Rapport de la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, lettres et sciences au Canada*. Gouvernement du Canada, 1951.
<http://www.collectionscanada.gc.ca/2/5/h5-400-f.html>
- McMASTER, Gerald et Lee-Ann MARTIN (dir. publ.). *INDIGENA: Perspectives autochtones contemporaine*. Hull: Musée canadien des civilisations, 1992.
- MOSSETTO, Anna Paola (dir. publ.). *Paroles et images amérindiennes du Québec: actes du séminaire international*. Pendragon, 2005.
- NAPPAALUK, Mitiarjuk. *Sanaaq*. Translittéré et traduit de l'inuktitut au français par Bernard Saladin d'Anglure, Québec: Stanké, 2002.
- NEMIROFF, Diana, Robert HOULE et Charlotte TOWNSEND-GAULT. *Terre, Esprit, Pouvoir: Les Premières Nations au Musée des beaux arts du Canada*. Musée des beaux arts du Canada, 1992.
- NOËL, Michel. *Art décoratif et vestimentaire des Amérindiens du Québec: XVIe et XVIIe siècles*. Leméac, 1979.
- _____ et Jean CHAUMELY. *Arts traditionnels des Amérindiens*. Montréal: Hurtubise HMH, 2004.
- N'TSUK, Robert VACHON. « Nations autochtones en Amérique du Nord », dans *Collection Rencontres des Cultures*, Fides, 1983.
- OBOMSAWIN, Nicole. « L'héritage sacré des autochtones du Québec », dans *Cap-aux-Diamants: La revue d'histoire du Québec, Hors Série*, 2002, p. 67-68.
- PARÉ, Sylvie. « Du grenier à la forêt : le musée de l'immatériel », dans *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 33, no. 3, 2003.
- PLANTE, Jean-François. « L'instrument de musique amérindienne dans l'Est de l'Amérique du Nord: facture, usages et changements, des contacts à 1800 », dans *Revue d'histoire de la culture matérielle*, Musée national des sciences et de la technologie du Canada, 2005.
- POTTLE, Barry et Ryan RICE. *Transitions 2 : L'art contemporain des Indiens et des Inuits du Canada*. Ottawa: Affaires indiennes et du Nord Canada, 2001.
- RALSTON SAUL, John. *Mon Pays métis: Quelques vérités au sujet du Canada*. Les éditions du Boréal, 2008.
- RICE, Ryan. *ANTHEM / HYMNE: Perspectives on home and native land / Points de vue sur la terre de nos aïeux*. Ottawa: Carleton University Art Gallery, 2008.
- _____. *Oh So Iroquois*. Galerie d'art d'Ottawa et ABC Art Books Canada. Édition bilingue, 2008.
- _____. *Hochelaga Revisited/Revisited*. Montréal: Montréal Arts interculturels, 2009.

SAGANASH, Diom Romeo. « Gouvernement autochtone et nationalisme ethnique », dans *Cahiers de recherche sociologique*, no. 20, 1993, p. 21-44.

SELEANU, André. « L'art actuel des premières nations: l'esthétisme d'un discours critique », dans *Vie des Arts*, vol. 53, no. 216, 2009, p. 82-83.

SIMARD, Jean-Jacques. *La Réduction. L'Autochtone inventé et les Amérindiens d'aujourd'hui*. Québec : Septentrion, 2003.

SIOUI, Georges E. *Pour une autohistoire amérindienne: essai sur les fondements d'une morale sociale*. Presses de l'Université Laval, 1989.

_____. *Pour une histoire amérindienne de l'Amérique*. Presses de l'Université Laval, 1999.

_____. *Histoires de Kanatha : Vues et contées / Histories of Kanatha: Seen and Told*. Presses de l'Université d'Ottawa, 2009.

SIOUI, Pierre. « L'art créateur chez les Inuit », dans *L'art créateur au Québec*. Éditions Hurtubise HMH, 1985.

SIOUI DURAND, Guy. (dir. publ.). *Esquisse d'un songe, Métissages* [catalogue d'exposition]. Montréal : Galerie Optica, 1996.

_____. *L'art comme alternative: Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec 1976-1996*. Les Éditions Interventions, 1997.

_____. « Les ruses de Corbeau/Coyote/Carcajou », dans *Esse*, no. 45, Montréal, printemps 2002, p. 4.

_____. « Dossier : "Amérindie" », dans *Esse*, no. 45, printemps 2002, Montréal, p. 6–59.

_____. « Jouer à l'Indien est une chose, être un Amérindien en est une autre », dans *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 33, no. 3, 2003, p. 23-35.

_____. « Être écrivain amérindien au Québec : indianité et création littéraire », dans *Recherches sociographiques*, vol. 48, no. 2, 2007, p. 183-186.

_____. « Indiens / Indians / Indios », dans *Revue Inter*, no. 104, hiver 2010.

_____, Jacqueline BOUCHARD et Denis BIGRAS. *Sur les traces de Diane Robertson, 1960-1993*. Paje Editeur, 1994.

SIOUI DURAND, Yves. « Les arts d'interprétation amérindien Un souffle de régénération et de continuité », dans *Vie des Arts*, vol. 34, no. 137, 1989, p. 44-45.

_____. *Tradition et Modernité - 3ième Rencontre Nationale du Théâtre Autochtone / Tradition and Modernity - 3rd National Gathering of National Aboriginal Theatre*. Montréal, 2001.

_____. « Kaion'ni, le wampum rompu : De la rupture de la chaîne d'alliance ou le grand inconscient résineux », dans *Recherches amérindiennes au Québec*, Quand les Autochtones expriment leur dépossession. Arts, lettres, théâtre, vol. XXXIII, no. 3, 2003, p. 55-64.

_____. *Y a-t-il un nouveau monde pour les Amérindiens?, Autochtonies : vues de France et du Québec*. Natacha Gagné, Martin Thibault et Marie Salaün (dir. publ.), Québec: Presses de l'Université Laval et DIALOG, 2009, p. 505-514.

SIOUI WAWANOLOATH, Christine. « Femme et esprit », dans *Terres en vues*, vol. 2, no. 4, 1994, p. 14-17.

ST-AMAND, Isabelle. « Discours critique pour l'étude de la littérature autochtone dans l'espace francophone du Québec », dans *Études en littérature canadienne*, vol. 35, no. 2, 2010.
<http://journals.hil.unb.ca/index.php/SCL/article/view/18321/19750>

TÉTREAULT, Pierre-Léon, Dana Alan WILLIAMS, Guy SIOUI DURAND, Alfred YOUNG MAN et al. *New Territories: 350/500 Years After: An Exhibition of Contemporary Aboriginal Art of Canada / Nouveaux Territoires: 350/500 après: Exposition d'art aborigène contemporain au Canada*, Montréal : Ateliers Vision planétaire, 1992.

TRÉPANIÉ, France. *Cultures, Diversité et Vie quotidienne*. Ministère du patrimoine canadien, 2002.

_____. *Rapport de la Conférence Diversité et Francophonie*. Ministère du Patrimoine canadien, 2005.
http://dsp-psd.pwgsc.gc.ca/collection_2008/ch-pc/CH36-4-6-2007F.pdf

_____. *Initiative de Recherche sur les Arts Autochtones: Rapport des Consultations*. Ottawa: Conseil des Arts du Canada, 2008.
<http://www.canadacouncil.ca/NR/rdonlyres/07CA4C96-6109-4E35-BE69-7F993D4A4D9E/0/AARIRapportFinalNov12.pdf>

VIZENOR, Gerald. *Des Nouvelles des Indiens d'Amérique du Nord*. Traduit vers le français par Native Storiers, Éditions Métailié, Paris, 2008.

_____. « L'art et la Littérature amérindiens aujourd'hui: survivance et sagesse tragique », *Museum International* (Édition française), vol. 62, no. 3, Septembre 2010, p 42-53.

WEST, Cornel. *La Pensée américaine contemporaine*. John Rajchman et Cornel West (dir. publ.) Traduit de l'américain par Andrée Lyotard-May, présentation de l'édition française par Jean-François Lyotard, Paris: Presses universitaires de France, 1991.

BIBLIOGRAPHIE - anglais

ABBOTT, Lawrence. « Contemporary Native Art I: A Bibliography. » *American Indian Quarterly*, Vol. 29, Nos. 3-4, 1994.

_____. « Spider-woman Theatre and the Tapestry of Story. » *Canadian Journal of Native Studies*, XVI, 1, 1996, pp. 165-180.

_____. « Contemporary Native Art II: A Bibliography. » *American Indian Quarterly*, Vol. 22, 1998.

_____. « Interviews with Loretta Todd, Shelley Niro and Patricia Deadman. » *Canadian Journal of Native Studies*, Vol. 18, No. 2, 1998.

http://www2.brandonu.ca/library/cjns/18.2/cjnsv18no2_pg335-373.pdf

ACE, Barry. *Kokiibinaagan: Symbols of Cultural Continuity, Celebration of Indigenous Thought and Expression*. Lake Superior: State University Press, 1995.

_____. *Who Stole the Teepee?* Eds. Richard Hill and Fred Nahwooksy, Atlatl Inc. 2000.

_____ and July PAPATSIE. *Transitions: Contemporary Canadian Indian and Inuit Art / Transitions: L'art contemporain des Indiens et des Inuits du Canada*. Indian Art Centre (DIAND), 1997.

ACLAND, Joan Reid. *First Nations Artists in Canada : A Biographical – Bibliographical Guide, 1960-1999*. Eds. Gail and Stephen Jurislowky, Institute for Studies in Canadian Art, Concordia University, 2001.

ACOOSE, Janice. « A Vanishing Indian? Or Acoose: Woman Standing Above Ground? » (*Ad*) *dressing Our Words: Aboriginal Perspectives on Aboriginal Literatures*. Ed. A.G. Ruffo, Penticton: Theytus Books, 2001, pp. 37-56.

_____. « Post Halfbreed: Indigenous Writers as Authors of Their Own Realities. » *Looking at the Words of Our People: First Nations Analysis of Literature*. Ed. Jeannette Armstrong, Penticton: Theytus Books, 1993, pp. 28-44.

AKIWENZIE-DAMM, Kateri and Josie GOUGLAS, eds. *Skins: Contemporary Indigenous writing*. Co-published by IAD Press and Kegeponce Press, 2000.

ALFRED, Taiaiake. *Peace, Power, Righteousness*. Oxford University Press, 1999.

_____. *Sovereignty in A Comparison to American Indian History*. Eds. Philip J. Deloria and Neal Salisbury, Blackwell, 2002, pp. 460-474.

<http://indigenousknowledge.org/discussion/native-conversations/big-question-1-does-tribalism-have-a-valid-role-in-modern-life/post/taiaiake-alfred/>

ALIA, Valerie. *The New Media Nation: Indigenous Peoples and Global Communication*. Berghahn Books, 2010.

ALLEN, Paula Gunn. « The Sacred Hoop: A Contemporary Perspective. » *The Sacred Hoop: Recovering the Feminine in American Indian Traditions*. Boston: Beacon Press, 1986, pp. 54-75.

ANGUS, Patricia Monture. « Native America and the Literary Tradition. » *Native North America: Critical and Cultural Perspectives*. Ed. Renée Hulan, Toronto: ECW Press, 1999, pp. 20-46.

APPLEFORD, Robert. *Aboriginal Drama and Theatre: Critical Perspectives on Canadian Theatre in English*. Playwrights Canada Press, 1990.

_____. « The Desire to Crunch Bone: Daniel David Moses and "The True Indian". » *Canadian Theatre Review*, No. 77, 1993, pp. 21-26.

_____. *The Indian Act: Postmodern Perspectives on Native Canadian Theatre*. Dissertation. University of Toronto: Department of Drama, 1999.

APSEY, Katie. *Embodied sovereignty: Dialogues with contemporary Aboriginal dance*. Dissertation. Montreal: Concordia University, 2009.

ARAEEN, Rasheed. « From Primitivism to ethnic arts. » *The Myth of Primitivism - Perspectives on Art*. Ed. Susan Hiller, Routledge, 1991.

ARMSTRONG, Jeannette, C. « Writing from a Native Woman's Perspective. » *Feminine: Women and Words Conference Proceedings*. Eds. Ann Dybikowski and al., Longspoon, 1985.

_____. « Racism: Racial Exclusivity and Cultural Supremacy. » *Give Back: First Nations Perspectives on Cultural Practice*. Eds. Maria Campbell and Doreen Jensen, North Vancouver: Gallerie Publications, 1992.

_____. *Looking at the Words of Our People: First Nations Analysis of Literature*. Penticton: Theytus Books, 1993.

_____. « The Disempowerment of First North American Native Peoples and Empowerment through Their Writing. » *An Anthology of Canadian Native Literature in English*. Eds. Daniel David Moses and Terry Goldie, Oxford: Oxford UP, 1998. pp. 239-42.

_____ and Douglas CARDINAL. *The Native Creative Process: A Collaborative Discourse*. Penticton: Theytus Books, 1991.

_____, Lee MARACLE, Delphine DERICKSON and Greg YOUNG-ING, eds. *We Get Our Living Like Milk From the Land*. Penticton: Theytus Books, 1993.

_____ and Lally GRAUER, eds. *Native Poetry in Canada: a Contemporary Anthology*. Broadview Press, 2001.

ARNOLD, Grant, Monica Kin GAGNON and Doreen JENSEN. *Topographies: Aspects of Recent B.C. Art*. Vancouver: Douglas & McIntyre, 1996.

ASH-MILBY, Kathleen. « Finding Our Way: Negotiating Community in Contemporary Native Art. » *Making a Noise: Aboriginal Perspectives on Art, Art History, Critical Writing and Community*. Ed. Lee-Ann Martin, Banff Press, 2005.

_____. « Contemporary Native American Art in the Twenty-First Century: Overcoming the Legacy. » *European Review of Native America*, 2005.

ASSINIWI, Bernard. *The Beothuk Saga*. Translated from French by Wayne Grady. Toronto: McClelland & Stewart, 1996.

BAKER, Joe and Gerald McMASTER. *Remix: New Modernities in a Post-Indian World*. National Museum of the American Indian, NMAI Editions, 2007.

BAKER, Marie Annharte. « An Old Indian Trick Is To Laugh. » *Canadian Theatre Review*, No. 68, 1991.

BARKHOUSE, Mary Anne. « Land, Spirit, Power. » *Matriarch: A Canadian Feminist Art Journal*, Vol. 3, No. 2, 1992.

BASKIN, Cyndy. « Aboriginal World Views as Challenges and Possibilities in Social Work Education. » *Critical Social Work*, Vol. 7, No. 2, 2006.
<http://www.uwindsor.ca/criticalsocialwork/aboriginal-world-views-as-challenges-and-possibilities-in-social-work-education>

BATTISTE, Marie, ed. *Reclaiming Aboriginal Voice and Vision*. Vancouver: UBC Press, 2000.

_____. *Indigenous Knowledge and Pedagogy in First Nations Education - Literature Review with Recommendations*. Indian and Northern Affairs, 2002.
http://www.yorku.ca/hdrnet/images/uploaded/Battiste_review.pdf

_____ and Jean BARMAN, eds. *First Nations Education in Canada: The Circle Unfolds*. Vancouver: UBC Press, 1995.

_____ and J. YOUNGBLOOD HENDERSON eds. *Protecting Indigenous Knowledge and Heritage: A Global Challenge*. Saskatoon: Purich Publishing Ltd., 2000.

BEAUCAGE, Marjorie. « Strong and Soft: Excerpts from a Conversation with Muriel Miguel. » *Canadian Theatre Review*, Fall 1991.

_____. « Self-Government in Art: To Create Anew / Être Autonome. . . être autochtone. . . se re-créer. » *Parallelogramme*, Vol. 19, No. 1, Toronto, 1993.

BEAUDRY, Nichole. « Singing, Laughing and Playing: Three Examples from the Unuit, Dene and Yupik Traditions. » *The Canadian Journal of Native Studies*, Vol. 8, No. 2, 1988.
<http://www2.brandonu.ca/library//CJNS/8.2/beaudry.pdf>

BEAR, Shirley. *Changers: A Spiritual Renaissance, National Indian Arts and Crafts*. Wellington Corporation, 1990.

BECK KEHOE, Alice. *The Ghost Dance: Ethnohistory and Revitalization*. New York: Holt, Rinehart, and Winston, 1989.

BELANGER, Lance. *Artist's Statement*. Indian Art Centre, Department of Indian and Northern Affairs, Ottawa, 1985.

BELCOURT, Christi. *Medicines To Help Us*. Saskatoon: Gabriel Dumont Institute, 2007.

BELL, Lucille and Vince COLLISON. *The Repatriation of Our Ancestors and the Rebirth of Ourselves, Raven Travelling, Two Centuries of Haida Art*. Eds. Daina Augaitic and al, Douglas & McIntyre, 2006.

BELMORE, Florence, ed. *INDIANacts - Aboriginal Performance Art*. Vancouver: Grunt Gallery, 2005.

BERBAUM, Sylvie. *Ojibwa Powwow World*. Translated from French and edited by Michael M. Pomedli. Thunder Bay: Lakehead University Centre for Northern Studies, 2000.

BERLO, Janet Catherine. « Dreaming of Double Woman: The Ambivalent Role of the Female Artist in North American Indian Mythology. » *American Indian Quarterly*, Vol. 17, No. 1, 1993.

_____. « Introducing the Newest Curator of Inuit Art. » *Inuit Art Quarterly*, Vol. 21, No. 3, Fall 2006.

_____ and Ruth B. PHILLIPS. « Vitalizing the Things of the Past: Museum Representation of Native North American Art in the 1900s. » *Museum Anthropology*, Vol. 16, No.1, 1992.

BERSTEIN, Bruce. « Community as Context. » *Reservation X: The Power of Place in Aboriginal Contemporary Art*. » Seattle: University of Washington Press, 1999.

BHABHA, Homi K. « Signs Taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority under a Tree Outside Delhi, May 1817. » *Race, Writing and Difference*. Ed. Henry Louis Gates Jr., Chicago: University of Chicago Press, 1986.

_____. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994.

BIERHORST, John, ed. *A Cry from the Earth: Music of the North American Indians*. Ancient City Press, 1992.

BLACKSTOCK, Cindy. *Rooting Mental Health In An Aboriginal World View Inspired By Many Hands One Dream*. The Provincial Centre of Excellence for Child and Youth Mental Health at CHEO, 2008.

http://www.excellenceforchildandandyouth.ca/sites/default/files/position_aboriginal_world_view.pdf

BLAESER, Kimberley. « Writing Voices Speaking: Native Authors and an Oral Aesthetic. » *Talking on the Page: Editing Aboriginal Oral Text*. Eds. Laura J. Murray and Keren Rice, Toronto: University of Toronto Press, 1999, pp.53-68.

BLOGETT, Jean. *Kenojuak*. Toronto: Firefly Books, 1985.

_____. *In Cape Dorset We Do It This Way: Three Decades of Inuit Printmaking*. Kleinburg: McMichael Canadian Art Collection, 1991.

BLUNDELL, Valda. « Echoes of a Proud Nation: Reading Kahnawake's Powwow as a Post-Oka Text. » *Canadian Journal of Communications*, Vol. 18, No. 3, 1993.
www.cjc-online.ca/index.php/journal/article/viewArticle/759/665

BRANT, Beth and Sandra LARONDE, eds. *Sweetgrass Grows All Around Her*. Toronto: Native Women in the Arts, 1996.

BRANT CASTELLANO, Marlene. « Updating Aboriginal traditions of knowledge. » *Indigenous knowledges in global contexts: Multiple readings of our world*. Eds. G. J. Dei, B. L. Hall & D. Goldin Rosenberg, Toronto: University of Toronto Press, 2000.

_____. « Ethics of Aboriginal Research. » *Journal of Aboriginal Health*. Nicola Valley Institute of Technology, 2004, pp.98-114.
<http://www.nvit.ca/docs/ethics%20of%20aboriginal%20research.pdf>

BRASK, Per and William MORGAN, eds. *Aboriginal Voices: Amerindian, Inuit & Sami Theatre*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1992.

BROWN, Leslie and Susan STREGA, eds. *Research as Resistance: Critical, Indigenous and Anti Oppressive Approaches*. Toronto: Canadian Scholars' Press, 2005.

BROWN, K., R. « Opening on the Education Scene: A Native American Theatre Ensemble. » *Journal of American Indian Education*. Vol. 13, No. 1, Arizona State University, 1973.

BROWNER, Tara. « Breathing the Indian Spirit: Thoughts on Musical Borrowing and the 'Indianist' Movement in American Music. » *American Music*, Vol. 15, No. 3, 1997.
<http://www.jstor.org/pss/3052325>

_____. *Heartbeat of the People: Music and Dance of the Northern Pow-wow*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press, 2002.

_____, ed. *Music of the First Nations: Tradition and Innovation in Native North America*. University of Illinois Press, 2009.

BRUNETTE, Candace. *Aboriginal Artistic Leader's Summit. Report and Analysis*. Indigenous Performing Arts Alliance (IPAA), 2007.
<http://ipaa.ca/wp-content/uploads/2009/08/IPAA-Leadership-Summit-Report.pdf>

_____. *Returning Home Through Stories: A Decolonizing Approach to Omushkego Cree Theatre Through The Methodological Practices of Native Performance Culture (NPC)*. Master Thesis. University of Toronto, 2010.

BUCK, Sadie. *Keepers of Our Culture: A Celebration of Native Women in the Living Arts*. Woodland Indian Cultural Educational, 1985.

BUDDLE, Kathleen. « Media, Markets and Powwows: Matrices of Aboriginal Cultural Mediation in Canada. » *Cultural Dynamics*, Vol. 16, No. 1, 2004.

<http://cdy.sagepub.com/content/16/1/29.abstract>

BURGESS, Marilyn and Gail Guthrie VALASKAKIS. *Indian Princess and Cowgirls: Stereotypes from the Frontier, Artist's Project by Rebecca Belmore / Princesses Indiennes et Cow-girls : Stéréotypes de la Frontière*. Montreal: Oboro, 1995.

BURKE, M. « Indigenous Theatre School First of its Kind in Canada. » *Windspeaker*, Vol. 16, No. 6, 1998.

BURTON, Bryan. *Moving within the circle: contemporary native American music and dance*. World Music Press, 1993.

CAJETE, Gregory. « Indigenous Knowledge: The Pueblo Metaphor of Indigenous Education. » *Reclaiming Indigenous Voices and Vision*. Ed. Marie Battiste, Vancouver: UBC Press, 2000, pp. 181-191.

_____. *Native Science: Natural Laws of Interdependence*. Santa Fe: Clear Light Publishers, 2000.

CAMPBELL Maria. *Halfbreed*. University of Nebraska Press, 1982.

_____. *Achimoona*. Fifth House, 1985.

_____ and Doreen JENSEN, eds. *Give Back/First Nations Perspectives on Cultural Practice*. North Vancouver: Gallerie Publications, 1992.

CAMPBELL, Wanda. « The Rumour Of Humanity: An Interview With Daniel David Moses. » *Windsor Review*, Vol. 27, No. 2, 1994.

CANADA COUNCIL FOR THE ARTS. *Canada Council and First Peoples Artists and The First Peoples Advisory Committee Report to the Canada Council*. Ottawa, 1992.

_____. *Recommendations of the Advisory Committee to the Canada Council for Racial Equality in the Arts and the Response of the Canada Council*. Ottawa, 1993.

_____. *Findings from the Survey with Aboriginal Dance Groups and Artists in Canada*. Ottawa, 2003.

_____. *Support to Aboriginal Arts 1996-97 to 2002-2003*. Presented to the Kakaekewin Aboriginal Arts Advisory Committee. Ottawa, 2004.

_____. *Canadian Aboriginal Artists - Artistes autochtones canadiens*. Conseil des Arts du Canada, 2009.

CANCLINI, Nestor Garcia. « Remaking Passports: Visual Thought in the Debate on Multiculturalism. » *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Ed. Donald Preziosi, Oxford University Press, 1998.

CARDINAL, Douglas J. « Architecture as a Living Process. » *Canadian Journal of Native Education*, Vol. 22, No. 1, 1998.
<http://www.iadb.org/topics/culture/cultural/>

_____ and Jeannette ARMSTRONG. *The Native Creative Process: A Collaborative Discourse between Douglas Cardinal and Jeanette Armstrong*. Penticton: Theytus Books, 1991.

CARDINAL, Tanton and al. *Our Story: Aboriginal Voices on Canada's Past*. Doubleday Canada, Random House, 2004.

CARDINAL-SCHUBERT, Joane. « In the red. » *Borrowed Power: Essays on Cultural Appropriation*. Eds. Bruce Ziff and Pratima V. Rao. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1997, pp.122-133.

CARTER, Jill. « Writing, Righting, "Riting": The Scrubbing Project Re-members a new "Nation" and Reconfigures Ancient Ties ». *Alt. Theatre: Cultural Diversity*, Vol. 4, No. 4, 2006.

_____. *Chocolate Woman Visions an Organic Dramaturgy: Blocking-Notation for the Indigenous Soul*. Independent Publication, 2007.

_____. « Blind Faith Remembers... » *Performing Worlds into Being: Native American Women's Theater*. Eds. Ann Elizabeth Armstrong, Kelli Lyon Johnson and William A. Wortman, Miami University Press, 2009.

CHEECHOO, Shirley. *Path with No Moccasins*. Toronto: The Talent Group, 1991.

CHI'XAPKAID, Pavel, M. « Decolonizing through Storytelling. » *For Indigenous Eyes Only: A Decolonization Handbook*. Eds. A.W. Waziyatawin, M. Yellow Bird, Sante Fe: School of American Research. 2005, pp.127-137.

CHURCHILL, Delores. « Weaving Stories of Art. » *On Aboriginal Representation in the Art Gallery*. Eds Lynda Jessup and Shannon Bagg, Canadian Museum of Civilisations, 2002.

CHURCHILL, Ward. *Fantasies of the Master Race: Literature, Cinema and the Colonization of American Indians*. Maine, Common Courage Press, 1992.

_____. *Indians are Us? Culture and Genocide in Native North America*. Toronto: Between the Lines, 1994.

CLEMENTS, Marie. *The Developmental Support to Aboriginal Theatre Organizations*. Study Report. Ottawa: The Canada Council for the Arts, 2005.

CLIFFORD, James « Of Other Peoples: Beyond the 'Salvage' Paradigm » *Discussions in Contemporary Culture*. Ed. Hal Foster, no. 1. p. 121-130. Seattle: Bay Press, 1987.

COHEN, B. « The Spider's Web: Creativity and Survival in Dynamic Balance. » *Canadian Journal of Native Education*, Vol. 25, No. 2, 2001.

- COLEMAN, Elizabeth Burns. « Aboriginal Art and Identity: Crossing the Border of Law's Imagination. » *The Journal of Political Philosophy*, Vol. 12, No. 1, 2004, pp. 20-40.
- COLLINS, Curtis Joseph. *Sites of Aboriginal Difference: A perspective on Installation Art in Canada, Art History and Communications*. PhD Thesis. Mc Gill University, 2002.
- CONLOGUE, R. « Expressing Native Issues, With And Without Drama. » Rev of Coyote City. *Globe And Mail*, 19 May 1988, print.
- COUTURE, J. « Explorations in Native Knowing. » *The cultural maze: Complex questions on Native destiny in western Canada*. Ed. J. W. Friesen, Calgary: Detselig Enterprises, 1991.
- CRANDALL, Richard C. *Inuit Art: A History*. McFarland & Company, 2000.
- _____ and Susan M. CRANDALL. *An Annotated Bibliography of Inuit Art*. McFarland, 2001.
- CREAN, Susan. « Riel's Prophecy, The New Confidence of Aboriginal Theatre. » *The Walrus*, April 2008.
<http://www.walrusmagazine.com/articles/2008.04-theatre-first-nations-louis-riel-prophecy-susan-crean/1/>
- CREIGHTON-KELLY, Chris. *Report on Racial Equality in the Arts at the Canada Council*. Ottawa: The Canada Council, 1991.
- _____. « Bleeding the Memory Membrane. » *Questions of Community: Artists, Audiences, Coalition*. Eds. Daina Augaitis, Lorne Falk, Sylvie Gilbert and Mary Anne Moser, Walter Phillips Gallery, Banff Centre Press, 1995.
- CROSBY, Marcia. « Lines, Lineage and Lies or Borders, Boundaries and Bullshit. » *Nations in Urban Landscapes*. Vancouver: Contemporary Art Gallery, 1995.
- _____. « Bordering complexity. » *Nations in urban landscapes*. Vancouver: Contemporary Art Gallery, 1996.
- _____. *Nations in Urban Landscapes*. Vancouver: Contemporary Art Gallery, 1997.
- _____. *Return to sender: letters from Emily to Chiefs of the Gitanyow*. Vancouver Art Gallery and the National Gallery of Canada, 2005.
- _____ and Paul Chaat Smith. *Nations in Urban Landscapes*. Vancouver: Contemporary Art Gallery, 1997.
- CURRAN, Beverley. « Invisible Indigeneity: First Nations and Aboriginal Theatre in Japanese Translation and Performance. » *Theatre Journal*, Vol. 59, No. 3, 2007.
http://muse.jhu.edu/login?uri=/journals/theatre_journal/v059/59.3curran.html
- CURTIS, Nathalie. *The Indians Book: An Offering by the American Indians of Indian Lore, Musical and Narrative, to Form a Record of the Songs and Legends of Their Race*. Portland House, 1996.

DAMM, Kateri. « Says Who: Colonialism, Identity and Defining Indigenous Literature. » *Looking at the Words of Our People: First Nations Analysis of Literature*. Ed. Jeannette Armstrong, Penticton: Theytus Books, 1993, pp. 9-25.

DEADMAN, Patricia, Paul SEESEQUASIS and Lynn HILL. *Staking Land Claims*. Walter Phillips Gallery and The Banff Centre, 1999.

DÉMONNÉ-WELCH, Spy. « The Birch Bark Eater and the Crisis of Ethical Knowledge in Storytelling. » *Canadian Journal of Native Studies*, Vol. 28, No. 1, 2008.

DEPARTMENT OF INDIAN AND NORTHERN AFFAIRS CANADA. *The Landscape - Public Opinion on Aboriginal and Northern Issues*. Ottawa, 2005.
<http://dsp-psd.pwgsc.gc.ca/Collection/R1-23-2005E.pdf>

DESJARLAIT, Robert. « The Contest Powwow versus the Traditional Powwow and the Role of the Native American Community. » *Wicazo Review*, Vol. 12, No. 1, 1997.

DEVINE, Bonnie. *The Drawings and Paintings of Daphne Odjig, A Retrospective Exhibition*. Ottawa: The National Gallery of Canada and the Art Gallery of Sudbury, 2007.

DEVON, Marjorie, ed. *Migrations: New Directions in Native American Art*. University of New Mexico, Tamarind Institute, 2006.

D'APONTE, M. *Seventh Generation: An Anthology of Native American Plays*. Theatre Communications Group, 1999.

DENZIN, Norman K. *Performance Ethnography: Critical Pedagogy and the Politics of Culture*. Sage, 2003.

DEPARTMENT OF CANADIAN HERITAGE. *Analysis of the 2004 Ipsos-Reid Public Opinion Poll: Public Views Regarding Aboriginal Peoples*. 2004.

DIAMOND, Beverley. *Native American Music in Eastern North America: Experiencing Music, Expressing Culture*. Oxford University Press, 2008.

_____, M. Sam CRONK and Franziska VON ROSEN. *Visions of Sound: musical instruments of First Nations communities in Northeastern America*. University of Chicago Press, 1994.

DICKASON, Olive Patricia. *Indian Arts in Canada*. Information Canada, Department of Indian and Northern Affairs (DIAND), 1972.

_____. *The Myth of the Savage and the Beginnings of French Colonialism in the Americas*. University of Alberta Press, 1984.

_____. *Canada's First Nations: A History of Founding Peoples from Earliest Times*. Oxford University Press Canada, 2002.

DICKINSON, Michael. *Aboriginal Arts Programming: A Synopsis*. Alberta Foundation for the Arts, 2005.

DINER, R. « Not-So-Exotic-Indians: Irony, Identity and Memory in Spiderwoman's Spectacles. » *Third T Space: A Journal of Feminist Theory & Culture*, Vol. 1, No. 2, 2002.

DOOLITTLE, Lisa and Anne FLYNN, eds. *Dancing Bodies, Living Histories: New Writings about Dance and Culture*. Banff Centre Press, 2000.

DOWELL, Kristin. « Dana Claxton: Exploring the Sacred in Aboriginal Performance Art. » *e-misférica: Performance and Politics*, Americas online journal for New York University's Hemispheric Institute, Issue 2.1, May 2005.
http://hemi.nyu.edu/journal/2_1/dowell.html

_____. *Honoring Stories: Aboriginal Media, Art and Activism in Vancouver*. PhD Thesis. New York University, 2006.

DOXTATOR, Deborah. *Fluffs and Feathers: An Exhibit On The Symbols Of Indianness*. Woodland Cultural Centre, 1992.

_____. *Basket, Bead and Quill and the Making of Traditional Art, In Basket, Bead and Quill*. Thunder Bay Art Gallery, 1996.

DRISCOLL-ENGELSTAD, Bernadette. *Uumajut: Animal Imagery in Inuit Art*. Winnipeg: Winnipeg Art Gallery, 1985.

_____. « Beyond Anonymity: The Emergence of Textile Artists in the Canadian Arctic. » *Museum Anthropology*, Vol. 20, No. 3, 1996.

_____. « Dance of the Loon: Symbolism and Continuity in Copper Inuit Ceremonial Clothing. » *Arctic Anthropology*, Vol. 42, No. 1, 2005.

DRISKILL, Q.L. « Theatre as Suture: Grassroots Performance, Decolonization and Healing. » *Aboriginal Oral Traditions: Theory, Practice, Ethics*. Eds R. Hulan and R. Eigenbrod, Fernwood Publishing, 2008.

DUBIN, Margaret. « Sanctioned Scribes: How Critics and Historians write the Native American Art World. » *Native American Art in the Twentieth Century*. Ed. W. Jackson Rushing III, Routledge, 1999.

_____. *Native America Collected: the Culture of an Art World*. University of New Mexico Press, 2001.

DUFRENE, P. « Utilizing the Arts for Healing from a Native American Perspective: Implications for Creative Arts Therapies. » *The Canadian Journal of Native Studies*, Vol. X, No. 1, 1990, pp. 121-131.

DUMONT, Marilyn. « Positive Images of Nativeness. » *Looking at the Words of Our People: First Nations Analysis of Literature*. Ed. Jeannette Armstrong, Penticton: Theytus Books, 1993. pp. 45-50.

DURHAM, Jimmie. *A Certain Lack of Coherence, Writings on Art and Cultural Politics*. Kala Press, 1993.

DUSSAULT, René and Georges ERASMUS. Royal Commission Report on Aboriginal Peoples. Government of Canada, 1996.

http://www.collectionscanada.gc.ca/webarchives/20071115053257/http://www.ainc-inac.gc.ca/ch/rcap/sg/sgmm_e.html

EIGENBORD, Renate. *Travelling Knowledge: Positioning the Im/Migrant Reader of Aboriginal Literatures in Canada*. University of Manitoba Press, 2005.

_____ and Renée HULAN, eds. *Aboriginal Oral Traditions: Theory, Practice, Ethics*. Fernwood Publishing, 2008.

_____, Emma LAROCQUE and Paul Warren DePasquale. *Across cultures/across borders: Canadian Aboriginal and Native American*. Broadview Press, 2010.

EISNER, Ken. « Shadow and Light: First Nations Women Filmmakers. » *Women Filmmakers: Refocusing*.» Eds. Jacqueline Levitin, Judith Plessis, and Valerie Raoul, Vancouver: UBC Press, 2003, pp. 394-403.

EKOS Research. *Survey of First Nations People Living Off-Reserve, Métis and Inuit*, 2006.
http://knet.ca/documents/OFF_RESERVE_SURVEY_E1.pdf

_____. « First Nations People Living On-Reserve. » *Ekos*, 2006.
<http://www.ekos.com/admin/articles/firstnations2006e.pdf>

ELTON, Heather, Paul SEESEEUASIS and Florence BELMORE. *Chinook Winds: Aboriginal Dance Project*. Banff Centre Press, 1997.

ELLIS, Clyde. « There is No Doubt... the Dances Should be Curtailed: Indian Dances and Federal Policy on the Southern Plains, 1880-1930. » *Pacific Historical Review*, Vol. 70, No. 4, 2001.

EPISKENEW, J. *Taking Back Our Spirits: Indigenous Literature, Public Policy and Healing*. University of Manitoba Press, 2009.

ERMINE, Willie. « Aboriginal Epistemology. » *First Nations education in Canada: The circle unfolds*. Eds. M. Battiste & J. Barman, Vancouver: University of British Columbia Press, 1995.

_____. *Ethical Space: Transforming Relations*. Discussion Paper. Department of Canadian Heritage, 1995.
http://www.traditions.qc.ca/docs_disc_ermine_e.cfm

EVANS, Bessie and May Garrettson Evans. *Native American Dance Steps*. Courier Dover Publications, 2003.

FAGAN, Kristina. *Teasing, Tolerating, Teaching: Laughter and Community in Native Literature, in Me Funny*. Ed. Drew Hayden Taylor, Douglas & McIntyre, 2005.

FAVEL, Floyd. « Waskawewin. » *Topoi*, Vol. 24, No.1, January 2005, pp. 113-115.

FAVEL STARR, F. « The Artificial Tree: Native Performance Culture Research 1991-1996. » *Canadian Theatre Review*, Vol. 90, 1997, pp. 83-85.

_____. « The Theatre of Orphans/Native Languages on Stage. » *Aboriginal Drama and Theatre: Critical Perspectives on Canadian Theatre in English*. Ed. Rob Appleford, Playwrights Canada Press, 2005.

FEE, Margery. « Writing Orality: Interpreting Literature in English by Aboriginal Writers in North America, Australia and New Zealand. » *Journal of Intercultural Studies*, 18.1, 1997, pp. 23-39.

_____. « Aboriginal Writing in Canada and the Anthology as Commodity. » *Native North America: Critical and Cultural Perspectives*. Ed. Renée Hulan, Toronto: ECW. 1999, p. 135-55.

_____. « The Trickster Moment: Cultural Appropriation, and the Liberal Imagination in Canada. » *Troubling Trickster: Revisioning Critical Approaches*. Eds. Deanna Reder and Linda M. Morra, Waterloo: Wilfrid Laurier UP, 2009, pp. 59-76.

FERGUSON, Russell, Martha GEVER, Trinh T. MINH-HA and Cornel WEST, eds. *Out There: Marginalization and Contemporary Cultures*. New York: New Museum of Contemporary Art and MIT Press, 1991.

FERRARA, N. *Healing through Art: Ritualized Space and Cree Identity*. McGill-Queen's University Press, 2004.

FITZNOR, L. « The Circle of Life: Affirming Aboriginal Philosophies in Everyday Living. » *Life Ethics in World Religions*. Ed. D. McCane, Winnipeg: University of Manitoba, 1998.

FLANAGAN, Thomas. *First Nations? Second Thoughts*. McGill-Queens University Press, 2000.

FLATHER, Patti. « Nakai Theatre Ensemble. » *Canadian Theatre Review* 73, 1992.

_____. « The Yukon Writer's Festival: Building A Northern Literary Voice. » *Canadian Theatre Review* 73, 1992, pp. 51-53.

FLORENCE, Melanie. « Reviews and Responses: Indigenous Dancelands. The Threshing Floor by Kaha:wi Dance Theatre. March 8, 2008. » *The Dance Current*, May 26, 2008.

FOX Roman, Trish, ed. *Voices Under One Sky: Contemporary Native Literature. Reflections in Fiction and Non-Fiction*. Scarborough: Nelson Canada, 1994.

FRANCIS, Daniel. *The Imaginary Indian: The Image of the Indian in Canadian Culture*. Vancouver: Arsenal Pulp Press 1992.

GAGNON, Monika Kin and Richard FUNG. *13 Conversations About Art And Cultural Race Politics*. Montreal: Artexpte, 2002.

GARNEAU, David. « Beyond the Pale: Looking for E/Quality Outside the White Imaginary. » *Parallelogram*, Vol. 20, No. 1, Toronto: Association of National Non-Profit Artists' Centres, 1994.

GEDALOF, Robin, ed. *Paper Stays Put: A Collection of Inuit Writing*. Edmonton: Hurtig, 1980.

GEDDES, Carol. *Cinema and Representation*. Aboriginal Perspectives, National Film Board of Canada and Canadian Culture Online. Nd.
<http://www3.onf.ca/enclasse/doclens/visau/index.php?excerpt=612098&exmode=2&film=13896&language=english&mode=theme&submode=about&theme=30661>

GEENS, Jennifer. « Dene Drum Dancing Unique in North America. » *Northern News Service*. Yellowknife, August 2004.

GEOGAMAH, Hanay and Jaye T. DARBY, eds. *Stories Of Our Way: An Anthology of American Indian Plays*. 1st Edition, UCLA American Indian Studies Center, 1999.

GEHL, Lynn (Gii-Zhigaate-Mnidoo). « From Cognitive Imperialism to Indigenizing 'The Learning Wigwam'. » *World Indigenous Nations Higher Education Consortium Journal*, 2010, pp. 10-25.
http://www.lynngehl.com/uploads/5/0/0/4/5004954/gehl_in_winhec_journal.pdf

GELLER, Peter. « Fluffs and Feathers: An Exhibit on the Symbols of Indianness. » *Manitoba History*, No. 26, 1993.
http://www.mhs.mb.ca/docs/mb_history/26/fluffandfeathers.shtml

GENERAL, David. « Indian Artists or Artists who are Indians: Native Perspectives. » Unpublished Paper. *Native Arts in Canada* 3, No. 2, 1978.

_____. « Would It Carry More Weight If It Was Written In Stone? » *Fourth National Native Indian Artists' Symposium*, Lethbridge, 1987.

GEOFFROY-SCHNEITER, Bérénice. *Primal Arts - Native Indians, Eskimos, Aborigines*. Assouline, New York, 2006.

GHEOGAMAH, H. and J.T. DARBY. *American Indian Theatre in Performance: A Reader*. University of California, 2000.

GHOSTKEEPER, E. Weche *Teachings: Aboriginal Wisdom and Dispute Resolution in Intercultural Dispute resolution in Aboriginal Contexts*. Eds. C .Bell and D. Kahane, UBC Press, 2004.

GITTINGS, Christopher E. « Visualizing First Nations. » *Canadian National Cinema: Ideology, Difference and Representation*. New York: Routledge, 2002, pp. 196-215.

GLAPP, A. R. « Interview. Margo Kane, Daniel David Moses, Yvette Nolan, Drew Hayden Taylor Four Native Playwrights From Canada In Interview With Albert Reiner Glaap, Dusseldorf. » *Anglistik* 7.1, 1996, pp. 5-25.

- GOLDIE, T. *Interview With Daniel David Moses and Drew Hayden Taylor*. Open Letter 8.8, 1994.
- GOLVAN, Colin. « Aboriginal Art and the Protection of Indigenous Cultural Rights. » *Aboriginal Law Bulletin* 5, 1992.
- GOODWILL, J. and Norman SLUMAN. *John Tootoosis*. Winnipeg: Pemmican Publications, 1984.
- GRANDE, John K. *Balance: Art and Nature*. Black Rose Books, 1994.
- GRAY, Viviane. « Indian Artists' Statements Through Time. » *The Shadow of the Sun: Perspectives on Contemporary Native Art*, Hull: Canadian Museum of Civilization, 1993, pp. 137-163.
- GUILAR, Joshua and Lynn CHARMAN. « Saying What We Mean; Meaning What We Say: Authentic Dialogue in Aboriginal Communities. » *Authenticity in Culture, Self and Society*. Eds. Phillip Vannini, and J. Patrick Williams, Ashgate Publishing, 2009.
- GUNN ALLEN, P. *The Sacred Hoop: Recovering the Feminine in American Indian Traditions*. Boston: Beacon Press, 1986.
- GUSTAVISON, Susan J. *Northern Rock: Contemporary Inuit Stone Sculpture*. McMichael Canadian Art Collection, 1999.
- HAMILTON Alvin C. and C. Murray SINCLAIR. *Report of the Aboriginal Justice Inquiry of Manitoba: The justice system and Aboriginal people*. Winnipeg: Queen's Printer, 1991. <http://www.ajic.mb.ca/volume.html>
- HAMPTON, Eber. « Memory Comes Before Knowledge. » *Journal of Native Education*, Vol. 21, 1995, pp. 46-54.
- HAYDEN TAYLOR, Drew, ed. *Me Funny*. Douglas & McIntyre, 2005.
- HEARTNEY, Eleanor. « Native Identity in an Age of Hybridity. » *Remix: New Modernities in a Post-indian World*. Eds. Joe Baker and Gerald McMaster, National Museum of the American Indian Editions, 2007.
- HERNDON, Marcia. *Native American Music*. Norwood Editions, 1982.
- HESSEL, Ingo. *Inuit Art: An Introduction*. New York: Harry N. Abrams, 1998.
- _____, Bryce KANBARA and Alfred YOUNG MAN. *Visions of Power: Contemporary Art by First Nations, Inuit and Japanese Canadians*. Toronto: Earth Spirit Festival, 1991.
- HETH, Charlotte, ed. « The Music of the American Indians. » Selected Reports. *Ethnomusicology* 3:2 (special issue), University of California at Los Angeles Music Department, 1980.

_____. *Native American Dance: Ceremonies and Social Traditions*. National Museum of the American Indian, Smithsonian Institution with Starwood Pub., 1992.

HIGHWATER, Jamake. *Ritual of the Wind*. Studio: First Edition, 1977.

HIGHWAY, Tomson. *Native Voice*. Interview by Phillis Wilson, Thompson: Native Communications, 1988.

_____. *What is the Purpose of Native Theatre?* National Native Theatre Symposium. Toronto, 1998.

_____. *Comparing Mythologies*. Lecture in Canadian Studies. Ed. Charles R. Bronfman, University of Ottawa Press. 2003.

_____. *Native Life, Native Theatre, Native Earth: Celebrating 25 Years of Native Earth Performing Arts Inc*. Playwrights Guild of Canada, 2007.

HILL, Greg A. *Norval Morisseau Shaman Artist*. National Gallery of Canada, 2006.

HILL, Richard William. « One Part per Million, White Appropriation and Native Voices. » *FUSE*, Vol. 15, No. 2, 1992.

_____. « The Problem with Killing Columbus: Relativism, Ethnic Nationalism and Hybridity. » *FUSE*, Vol. 21, No. 2, 1998.

_____. « Drag Racing: Dressing Up (and Messing Up) White in Contemporary First Nations Art.» *FUSE*, Vol. 23, No. 4, 2001.

HILL, Tom. «Local Knowledge / New Internationalism. » *Naming a Practice: Curatorial Strategies for the Future*. Ed. Peter White, Banff Centre Press, 1996, pp. 29-31.

_____. *People of the Dancing Sky: The Iroquois Way*. Forward. Toronto: Stoddart Publishing, 2000.

_____ and Karen Duffek, eds. *Beyond History*. Vancouver Art Gallery, 1989.

_____ and Dr. Trudy NICKS. *Turning the Page: Forging New Partnerships Between Museums and First Peoples*. Task Force on Museums and First Peoples, Assembly of First Nations and the Canadian Museums Association, 1992.

_____ and Richard William HILL Sr., eds. *Creation's Journey. Native American Identity and Belief*. National Museum of the American Indian, 1994.

_____ and Lucy R. LIPPARD. *Ron Noganosh : It Takes Time*. Ottawa: La Galerie d'art d'Ottawa, 2001.

_____. « A First Nations Perspective - The AGO or the Woodland Cultural Centre? » *Aboriginal Representation in the Gallery*. Eds. Lynda Jessup and Shannon Bagg, Hull: Canadian Museum of Civilisations, 2002.

HILL STRATEGIES. « Diversity in Canada's Arts Labour Force: An Analysis of 2001 Census Data. » *Statistical Insights on the Arts*, Vol. 3 No. 3, February 2005.

http://www.hillstrategies.com/resources_details.php?resUID=1000081&lang=0

HILLER, Susan, ed. *The Myth of Primitivism - Perspectives on Art*. Routledge, London and New York, 1991.

HLADKI, Janice. « Decolonizing Colonial Violence: The Subversive Practices of Aboriginal Film and Video. » *Canadian Woman Studies*, Vol. 25 25, numbers 1&2, Winter 2006.

<https://pi.library.yorku.ca/ojs/index.php/cws/article/viewFile/5962/5151>

HOLDER, Cindy L. and Jeff CORNTASSEL. « Indigenous Peoples and Multicultural Citizenship: Bridging Collective and Individual Rights. » *Human Rights Quarterly*, Vol. 24, No. 1, 2002.

HOPKINS, Candice. « Making Things Our Own: The Indigenous Aesthetic in Aboriginal Storytelling. » *Horizon Zero, Issue 17- Tell: Aboriginal Story in Digital Media*. September/October, 2004.

<http://www.horizonzero.ca/textsite/tell.php?is=17&file=4&tlang=0>

_____. « How to Get Indians Into An Art Gallery. » *Making a Noise*. Ed. Lee-Ann Martin, Banff: The Banff International Curatorial Institute and Walter Phillips Gallery, 2005.

_____. « Timely Transmissions: Narrative in Native New Media Art. » *Transference, Tradition, Technology : Native New Media Exploring Digital and Visual Culture*. Eds. Dana Claxton, Melanie Townsend and Steven Loft, Banff: The Art Gallery of Hamilton, Indigenous Media Arts Group and Walter Phillips Gallery Editions, 2005.

_____. « On Nomadism. » *Campsites*. Ed. Melanie Townsend, London, Museum London, 2008.

_____ and Kerry SWANSON. *Shapeshifters, Timetravellers, and Storytellers*. Toronto: Royal Ontario Museum, 2008.

_____ and Steve LOFT. *Close Encounters: The Next 500 Years*. Ed. Sherry Farrell Racette, Plus-In Inc, 2011.

HOULE, Robert. « The Emergence of a New Aesthetic Tradition. » *New Works by a New Generation*, Regina: Norman Mackenzie Art Gallery, 1982.

_____. *Indians from A-Z*. Winnipeg: Winnipeg Art Gallery, 1990.

_____. « Sovereignty over Subjectivity. » *C Magazine 30*, Summer 1991.

HOY, Helen. *How Should I Read These? Native Women Writers in Canada*. University of Toronto Press, 2001.

HUHDORF, Shari. « Atanarjuat, the Fast Runner: Culture, History and Politics in Inuit Media. » *American Anthropologist*, Vol. 105, No.4, 2003.

HUNTER, Troy. « Aboriginal Stewardship: a better way to save Mountain Caribou. » *Law Now*, September-October, 2008.

http://findarticles.com/p/articles/mi_m0OJX/is_1_33/ai_n30979401/

IPELLIE, Alootook. *Arctic Dreams and Nightmares*. Penticton: Theytus Books, 1993.

IRWIN, Rita, Tony ROGERS and Yuh-Yao WAN. « Belonging to the Land: Understanding Aboriginal Art and Culture. » *International Journal of Art & Design Education*, Vol. 16.3, 1997.

_____ and J.K. REYNOLDS. « Creativity in a Cultural Context. » *Canadian Journal of Native Education*, Vol. 19, No. 1, 1992, pp.90-95.

JAINE, Linda and Drew HAYDEN TAYLOR, eds. *Voices: Being Native in Canada*. Saskatoon: Extension Division, University of Saskatchewan, 1992.

JENSEN, Doreen. *Metamorphosis, in Topographies: Aspects of Recent B.C. Art*. Catalogue. Vancouver Art Gallery, 1997

_____ and Polly SARGENT. *Robes of Power: Totem Poles on Cloth*. University of British Columbia Press, UBC Museum of Anthropology, 1986.

JESSUP, Lynda and Shannon BAGG, eds. *On Aboriginal Representation in the Art Gallery*, Mercury Series. Hull: Canadian Museum of Civilisations, 2002.

JOHNSON, Basil. *Ojibway Heritage: The Ceremonies, Rituals, Songs, Dances, Prayers, and Legends of the Ojibway*. Toronto: McClelland & Stewart, 1976.

_____. « One Generation from Extinction. » *Anthology of Native Canadian Literature in English*. Eds. Daniel David Moses and Terry Goldie, Toronto: Oxford University Press Canada, 1998, pp. 99-100.

JOHNSON, Carole Y. « Traditional Aboriginal Dance. » *Attitude: The Dancers Magazine*, Vol. 21, No. 3, 2007.

JONES, Rosalie M [Daystar]. « Modern Native Dance: Beyond Tribe and Tradition. » *Native American Dance: Ceremonies and Social Traditions*. Ed. Charlotte Heth, Washington, DC: National Museum of the American Indian Smithsonian Institution with Fulcrum Publishing, 1993, pp. 169-183.

KANE, Margo. « Moonlodge. » *An Anthology of Canadian Native Literature in English*. Eds. Daniel David Moses and Terry Goldie, Toronto: Oxford University Press, 1998, pp. 326-340.

_____. « From the Centre of the Circle the Story Emerges. » *Canadian Theatre Review* 68, 1991.

KEELING, Richard. *North American Indian Music: A Guide to Published Sources and Selected Recordings*. Garland, 1997.

KENNY, B. C. « The Sense of Art: A First Nations View. » *Canadian Journal of Native Education*, Vol. 22, No. 1.2000, pp. 77-84.

KIDD, Ross. « Reclaiming Culture - Indigenous Performers Take Back Their Show. » *The Canadian Journal of Native Studies*, Vol. 4, No. 1, 1984.
<http://www2.brandonu.ca/library/CJNS/4.1/kidd.pdf>

KIENDL, Anthony, ed. *Obsession, Compulsion, Collection: On Objects, Display Culture, and Interpretation*. Banff: Banff Centre Press, 2004.

KILPATRICK, Jacquelyn. *Celluloid Indians: Native Americans and Film*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1999.

KING, Thomas, ed. *All my Relations: An Anthology of Contemporary Canadian Native Fiction*. Toronto: McClelland & Stewart, 1990.

_____. « Godzilla vs. Post-Colonial. » *New Contexts of Canadian Criticism*. Eds. Ajay Heble, Donna Palmateer Pennee and J.R. (Tim) Struthers, Peterborough: Broadview, 1997, pp. 241-48.

_____. *The Truth about Stories: A Native Narrative*. 2003 Massey Lectures, Toronto: Anansi 2003.

_____. « The Art of Indigenous Knowledge: A Million Porcupines Crying in the Dark. » *Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives, Methodologies, Examples and Issues*. Eds. G. Knowles and A. Cole, Sage Publications, 2008.

KINGFISHER, William. *The Discourse of Authenticity in Canadian Aboriginal Art*. Master's Thesis. Carleton University, Ottawa, 1994.

KIRKNESS, Verna J. « Aboriginal Education in Canada: A Retrospective and a Prospective. » *Journal of American Indian Education*, Vol. 39, No. 1, Fall 1999.

KNOWLES, Ric. « Translators, Traitors, Mistresses, and Whores: Monique Mojica and the Mothers of the Metis Nations, Aboriginal Drama and Theatre. » *Critical Perspectives on Canadian Theatre in English*, Vol. 1. Ed. Robert Appleford, Toronto: Playwrights Canada Press, 2005.

KRITSCH, Ingrid and Karen WRIGHT-FRASER. « The Gwich'in Traditional Caribou Skin Clothing Project: Repatriation of Traditional Knowledge and Skills. » *Arctic*, Vol. 55, No. 2, 2002.
<http://arctic.synergiesprairies.ca/arctic/index.php/arctic/article/view/704/0>

LACOMBE, Michèle. « 'Dave, come on': Indigenous Identities and Language Play in Yves Sioui Durand's Hamlet-le-Malécite. » *Studies in Canadian Literature*, Vol. 35, No. 2, 2010.
<http://journals.hil.unb.ca/index.php/SCL/article/view/18322/19752>

LAFHAMME Michelle. « Unsettling the West: First Nations in British Columbia. » *Women Filmmakers: Refocusing*. Eds. Jacqueline Levitin, Judith Plessis and Valerie Raoul, Vancouver: University of British Columbia Press, 2003.

LAROCQUE, Emma. *Defeathering the Indian*. Agincourt: Book Society of Canada, 1975.

_____ and Renate Eigenbrod, eds. « For the Love of Words: Aboriginal Writers of Canada. » *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, Vol. 31, No. 1, 2006.
<http://www.erudit.org/revue/scl/2006/v31/n1/>

_____. *When the Other is Me: Native Resistance Discourse, 1850 - 1990*. University of Manitoba Press, 2010.

LAUBIN, Reginald and Gladys. *Indian Dances of North America: Their Importance to Indian Life*. London, University of Oklahoma Press, 1977.

LAUZON, Jani. « Actor as master: the journey away from self. » *Canadian Theatre Review*, Spring 1994.

LEDERMAN, Anne. « Old Indian and Métis Fiddling in Manitoba, Origins, Structure and Questions of Syncretism. » *The Canadian Journal of Native Studies*, Vol. 8, No. 2, 1998.
<http://www2.brandonu.ca/library/CJNS/8.2/lederman.pdf>

LEHR, John C., Julie BARTLETT and Jeff TABVAHTAH. « The Distant Beat of My Father's Drum: Contemporary Aboriginal Music and NCI-FM Broadcasting. » *GoeJournal*, Vol. 65, Nos. 1-2, Manitoba, 2006.

LEROUX, Odette, Marion E. JACKSON and Minnie Aodla FREEMAN. *Inuit Women Artists, Voices from Cape Dorset*. Hull: Canadian Museum of Civilization, 1994.

LEUTHOLD, Steven. *Indigenous Aesthetics: Native Art, Media and Identity*. University of Texas Press, 1998.

LEWIS, Jason and Skawennati Tricia FRAGNITO. « Aboriginal Territories in Cyberspace. » *Cultural Survival Quarterly*. Summer 2005.

LEWIS, Randolph. *Alanis Obomsawin: the vision of a native filmmaker*. University of Nebraska Press, 2006.

LIPPARD, Lucy R. *Mixed Blessings - New Art In A Multicultural America*. New York: Pantheon Books, 1990.

LITTLE BEAR, L. « Jagged worldviews colliding. » *Reclaiming Indigenous voice and vision*. Ed. M. Battiste, Vancouver: University of British Columbia Press, 2000.

LOCUST, C. « Wounding the spirit: Discrimination and traditional American Indian belief systems. » *Harvard Educational Review*, 58(3), 1988, pp. 315-330.

LOFT, Steve and Shirley Madill. *Alt.shift.control: musings on digital identity*. Art Gallery of Hamilton, 2000.

LOWE, Truman. *Truman Lowe: Streams*. La Crosse: University of Wisconsin - La Crosse University Art Gallery, 1991.

MACKEY, Eva. *The House of Difference: Cultural Politics and National Identity in Canada*. University of Toronto Press, 2002.

MAGOSCI, Paul Robert, ed. *Encyclopedia of Canada's People*. University of Toronto Press, 1999.

MAGNET, J. « Language Rights Theory in Canadian perspective. » *Language and Politics in the United States and Canada: Myths and Realities*. Eds. T. Ricento & B. Burnaby, Mahwah: Erlbaum, 1998, pp. 185-205.

MALLOCH, L. « Indian medicine, Indian health: Study between red and white medicine. » *Canadian Women Studies*, 10, Summer/Fall, Nos. 2 & 3, 1989.

MANOSSA, Geraldine. *The Roots of Cree Drama*. MA Thesis. Lethbridge: University of Lethbridge, 2002.

_____. « The Beginning of Cree Performance Culture. » *(Ad)dressing Our Words*. Ed. A. Garnet-Ruffo, Penticton: Theytus Books, 2008, pp. 169-180.

MARACLE, Lee. « Native Myths: Trickster Alive and Crowing. » *FUSE*, No. 29, 1989, pp. 182-187.

_____. *Oratory: Coming to Theory*. Gallerie Publications, 1990.

_____ and Sandra LARONDE, eds. *My Home As I Remember*. Natural Heritage Books, 2000.

MARSHALL, Lindsay, Chief. *Clay Pots and Bones - Pka'wo'qq aq Waqntal*. Sydney: City Printers, 1997.

MARSDEN, Dawn. « Expanding Knowledge through Dreaming, Wampum and Visual Arts. » *Pimatisiwin: A Journal of Indigenous and Aboriginal Community Health*, Vol. 2, No. 2, 2004. <http://www.pimatisiwin.com/uploads/1193385529.pdf>

MARTIN, Lee-Ann. *The Politics of Inclusion and Exclusion: Contemporary Native Art and Public Art Museums in Canada*. Report submitted to the Canada Council for the Arts. 1991.

_____. « First Nations Activism Through the Arts. » *Questions of Community: Artists, Audiences, Coalition*. Eds. Daina Augaitis, Lorne Falk, Sylvie Gilbert and Mary Anne Moser, Walter Phillips Gallery, Banff Centre Press, 1995.

_____. « Negotiating Space for Aboriginal Art. » *On Aboriginal Representation in the Gallery*. Eds. Lynda Jessup and Shannon Bagg, Canadian Museum of Civilization, 2002.

_____, ed. *Making a Noise: Aboriginal Perspectives on Art, Art History, Critical Writing and Community*. Walter Phillips Gallery, Banff Centre Press, 2004.

_____. *In My Lifetime*. Exhibition catalogue. Quebec City: Musée national des beaux-arts du Québec, 2005.

_____. « Performing Cultural Hybridity, or, Performance and Artistic Mobility. » *Vision, Space and Desire: Global Perspectives and Cultural Hybridity*. Proceedings from the Venice Symposium, National Museum of the American Indian, 2006.

_____. « Contemporary First Nations Art since 1970: Individual Practices and Collective Activism. » *The Visual Arts in Canada: The Twentieth Century*. Oxford University Press, 2007.

MASSEY, Vincent. Report of the Royal Commission on National Development in the Arts, Letters and Sciences, Government of Canada, 1951.
<http://www.collectionscanada.gc.ca/2/5/h5-400-e.html>

MASON, Kaley. « Sound and Meaning in Aboriginal Tourism. » *Annals of Tourism Research*, Vol. 31, No. 4, 2004.

MASKEGON-ISKWEW, Ahasiw. *Weak Credentials: Aboriginal Cultural Knowledge in Contemporary Colonial Art*. Conference Proceedings, RCAAQ, Montreal, 2005.
<http://drumbytes.org/about/WeakCredentials.pdf>

_____. *Storm Spirit: The Cultural Ecology of Aboriginal New Media Art*, Drumbytes, 2005.
<http://drumbytes.org/about/CuratorialStatement.pdf>

MATHUR, Ashok, Jonathan DEWAR and Mike DEGAGNÉ, eds. *Cultivating Canada. Reconciliation through the Lens of Cultural Diversity*. Aboriginal Healing Foundation, 2011.

McARTHUR, Pat Deiter. *Dances of the Northern Plains*. Saskatchewan Indian Cultural Centre, 1987.

McKEGNEY, Sam. *Aboriginal Writers Remaking Community after Residential School*. University of Manitoba Press, 2007.

McKENZIE, Stephanie. *Before the Country: Native Renaissance, Canadian Mythology*. Toronto: University of Toronto Press, 2008.

McLEOD, N. *Cree Narrative Memory: From Treaties to Contemporary Times*. Purich Publishing Limited, 2007.

McMASTER, Gerald R. « Tenuous Lines of Descent: Indian Arts and Crafts of the Reservation Period. » *The Canadian Journal of Native Studies*, Vol. 9, No. 2, 1989.

_____ and Lee-Ann MARTIN, eds. *INDIGENA: Contemporary Native Perspectives*. Vancouver: Douglas & McIntyre, 1992.

_____. *In the Shadow of the Sun: Perspectives on Contemporary Native Art*. Hull: Canadian Museum of Civilization, 1993.

_____, ed. *Reservation X: the Power of Place in Aboriginal Contemporary Art*. Seattle: University of Washington Press, 1999.

_____. « Towards an Aboriginal Art History. » *Native American Art in the Twentieth Century*. Ed. Jackson Rushing III, Routledge, London, 1999.

_____. « Post-Reservation Perspectives. » *Essays on Native Modernism*. National Museum of the American Indian, Smithsonian Institution, 2005.

_____, Clifford E. TRAFZER and Kevin GOVER. *Native Universe: Voices of Indian America*. National Geographic Society, 2008.

_____. *Aboriginal Art Inspired by the 2010 Olympic and Paralympic Winter Games in O Siyam*. Vancouver Organizing Committee for the 2010 Olympic and Paralympic Winter Games (VANOC), 2010.

_____. *Inuit Modern*. Douglas & McIntyre, 2010.

MITHLO, Nancy Marie. « Conspiracy Theory. » *Reservation X*. Seattle: University of Washington Press, 1998, pp. 135-138.

_____. « Re-appropriating Redskins—Pellerossasogna (Red Skin Dream): Shelley Niro at the 50th La Biennale di Venezia. » *Visual Anthropology Review* 20, Vol. 2, No. 2, 2005, pp. 22-35.

MOJICA, Monique. « Chocolate Woman Dreams the Milky Way. » *Canadian Woman Studies*, Vol. 26, Nos. 3-4, 2008.

MONTURE, Kate. «Brown Girl Dancing.» *Canadian Woman Studies*, Vol. 26, Nos. 3-4, 2008.

MORRISSEAU, M. *To see proudly – Advancing indigenous arts beyond the millennium. Final Report: First Peoples Arts Conference*. Organized by Canada Council for the Arts, 1999.

MORRISSEAU, Norval. *Legends of My People - The Great Ojibway*. Ed. Selwyn Dewdney, Toronto: Ryerson Press, 1965.

MOSES, Daniel David and Terry GOLDIE. *An Anthology of Canadian Native Literature in English*. Oxford University Press, 2nd edition, 1998.

_____. « The Trickster's Laugh: My Meeting with Tomson and Lenore. » *American Indian Quarterly*, Winter & Spring Vol. 28, Nos. 1 & 2, 2004.

MYERS, Fred. « Primitivism', Anthropology, and the Category of 'Primitive Art'. » *Handbook of Material Culture*. Eds. Chris Tilley, Susanne Kuechler, Michael Rowlands, Webb Keane and Patricia Spyer, Sage Press, 2006, pp. 267-284.

NAGAM, J. *Re-Inventing Art Practices: Indigenous Women Artists Building Community Through Art and Activism in Rural and Remote Manitoba*. MA. University of Manitoba, 2006.

NATIONAL MUSEUM OF THE AMERICAN INDIAN. « Native American Cultural Expressive Culture. » *Akwekon Journal*, Vol. 6, Nos. 3-4, Akwekon Press, Cornell University, Fall / Winter 1994.

_____. *Essays on Native Modernism - Complexity and Contradiction in American Indian Art*. Smithsonian Institute, 2006.

_____. *Vision, Space, Desire - Global Perspectives and Cultural Hybridity*. Smithsonian Institute, 2006.

NEMIROFF, Diana, Robert HOULE, and Charlotte TOWNSEND-GAULT. *Land, Spirit, Power: First Nations at the National Gallery of Canada*. Ottawa: National Gallery of Canada, 1992.

NEWHOUSE, David, Cora VOYAGEUR and Dan BEAVON, eds. *Hidden in Plain Sight: Contributions of Aboriginal Peoples to Canadian Identity and Culture*. University of Toronto Press, 2005.

NICHOLSON, Heather Norris. « Tshishe Mishtikuashisht - Le Petit Grand Européen; Feasting on Memories: Reflections on a Conversation with Josephine Bacon. » *Screening Culture: Constructing Image and Identity*. Ed. Heather Norris Nicholson, Lanham: Lexington Books, 2003, pp. 169-178.

NOLAN, Yvette. *Aboriginal Theatre in Canada: An Overview*. National Arts Centre, 2008.
http://www.nac-cna.ca/pdf/eth/aboriginal_theatre.pdf

NUNGAK, Zebeedee. *An Inuit Perspective on Movies and Film*. National Film Board of Canada.
<http://www3.onf.ca/enclasse/doclens/visau/index.php?mode=theme&language=english&theme=30661&film=13896&excerpt=612098&submode=about&expmode=1>

PAKES, Fraser J. « Seeing with the Stereotypic Eye: The Visual Image of the Plains Indian. » *Readings in Aboriginal Studies, Vol. 4: Images of the Indian: Portrayals of Native People*. Revised Edition. Ed. J. Sawchuk, Bearpaw Publishing, 1999, pp. 82-110.

PECHAWIS, Archer. « New Traditions: Post-Oka Aboriginal Performance Art in Vancouver. » *Live at the End of the Century: Aspects of Performance Art in Vancouver*. Ed. Brice Canyon, Vancouver: Visible Arts Society, 2000, pp. 136-142.

PETRONE, Penny, ed. *First People, First Voices*. University of Toronto Press, 1984.

_____. *Native Literature in Canada: From Oral Tradition to the Present*. Oxford University Press, 1990.

_____. *Northern Voices: Inuit Writing in English*. University of Toronto Press, 1992.

PENNEY, David W. *North American Indian Art*. Thames & Hudson world of art, 2004.

PHILLIPS, Ruth B. « Fielding Culture: Dialogue Between Art History and Anthropology. » *Museum Anthropology*, Vol. 18, No. 1, 1994.

_____. *Trading Identities: The Souvenir in Native North American Art from the Northeast, 1700-1900*. Seattle: University of Washington Press and Montréal: McGill-Queen's University Press, 1998.

_____ and Christopher B. STEINER. *Unpacking Culture: Art and Commodity in Colonial and Postcolonial Worlds*. University of California Press, 1999.

_____ and Janet C. BERLO. *Native North American Art*. Oxford University Press, 1998.

PICK, Zuzana. « Storytelling and Resistance: The Documentary Practice of Alanis Obomsawin » *Gendering the Nation: Canadian Women's Cinema*. Eds. Kay Armatage, Kass Banning, Brenda Longfellow and Janine Marchessault, University of Toronto Press, 1999, pp. 76-93.

PITMAN Catherine. *Other art histories: the collecting of North American Aboriginal contemporary art by the Canadian Museum of Civilization and its implications for an emergent art history*. MA Thesis. Canadian Museum of Civilization, 1996.

POTTS, K. *Music is the Weapon: Music as an anti-colonial tool for Aboriginal people in Toronto*. MA Thesis. OISE, University of Toronto, 2006.

POONWASSIE, Anne and Ann CHARTER. « An Aboriginal Worldview of Helping: Empowering Approaches. » *Canadian Journal of Counselling*, Vol.35, 2001.
<http://cjc-rcc.ucalgary.ca/cjc/index.php/rcc/article/view/180/412>

_____ and Anne CHARTER. *Aboriginal Worldview of Healing: Inclusion, Blending and Bridging, Integrating Traditional healing Practices into Counselling and Psychotherapy*. Eds. Roy Moodley and William West, Sage Publications, 2005.

POULIN, Louise. *Stories from the Field - Perspectives on Innovative Management Practices for Aboriginal and Culturally Diverse Arts Organizations*. Canada Council for the Arts and Department of Canadian Heritage, 2004.
http://www.canadacouncil.ca/NR/rdonlyres/E89CC53B-6895-4C8E-8F7D-052175489D3/0/stories_from_the_fieldEN.pdf

POWERS, William K. *War Dance: Plains Indian Musical Performance*. Tucson: University of Arizona Press, 1990.

PRICE, Sally. *Primitive Art in Civilized Places*. University of Chicago Press, 1989.

PUPCHEK, Leanne S. « True North: Inuit Art and the Canadian Imagination. » *The American Review of Canadian Studies*, Vol. 31, Nos. 1-2, 2001.

RADIN, Paul. *The Trickster: A Study of American Indian Mythology*. New York: Schocken Books, 1972.

RAHEJA, Michelle. « Reading Nanook's Smile: Visual Sovereignty, Indigenous Revisions of Ethnography and Atanarjuat (The Fast Runner). » *American Quarterly*, Vol. 59, No. 4, 2007.

RALSTON SAUL, John. *A Fair Country - Telling Truths About Canada*, Toronto: Penguin Group, 2008.

REDER, Deanna and Linda M. MORRA, eds. *Troubling Trickster: Revisioning Critical Conversations*. Waterloo: Wilfrid Laurier Press, 2010.

REECE, Skeena. « Purple Turtle Speaks and Breaks. » *Beat Nation - Hip Hop as Indigenous Culture*.
<http://www.beatnation.org/curatorial-statements.html>

RICE, Ryan. *ANTHEM / HYMNE: Perspectives on Home and Native Land / Points de Vue sur la Terre de nos Aïeux*. Ottawa: Carleton University Art Gallery, 2008.

_____. *Oh So Iroquois*. Ottawa Art Gallery and ABC Art Books Canada. Bilingual Edition, 2008.

_____. *Hochelaga Revisit /Revisited*. Montreal: MAI, 2009.

ROSS, Rupert. *Dancing with a Ghost, Exploring Indian Realities*. Toronto: Penguin Books, 1992.

RUFFO, Armand. « Why Native Literature. » *Native North America: Critical and Cultural Perspectives*. Ed. Renée Hulan, Toronto: ECW Press, 1999, pp. 109-121.

_____, ed. *(Ad)dressing Our Words: Aboriginal Perspectives on Aboriginal Literature*. Penticton: Theytus Books, 2001.

RUSHING, Jackson W. « Critical Issues in Recent Native American Art. » *Art Journal*, Vol. 51, No. 3, *Recent Native American Art*, Autumn 1992, pp. 6-14.

_____. *Native American Art in the Twentieth Century*. Routledge, 1999.

RYAN, Allan J. « Postmodern parody: A political Strategy in Contemporary Canadian Native Art. » *Art Journal* 51, No. 3, Fall 1992, pp. 59-65.

<http://www.jstor.org/pss/777349>

_____. *The Trickster Shift: Humour and Irony in Contemporary Native Art*. Vancouver: University of British Columbia Press, and Seattle: University of Washington Press, 1999.

_____. *Visual Voices: A Festival of Canadian Aboriginal Film and Video*. Online Study Guide, in English, French, Spanish and Portuguese, National Film Board of Canada/Department of Foreign Affairs and International Trade, 2006.

<http://http-server.carleton.ca/~aryan/voice%20guide/ONF-Guide-English.pdf>

SANGSTER, Gary, et al. *States of Loss: Migration, Displacement, Colonialism, and Power*. New Jersey: Jersey City Museum, 1994.

SCOLFIELD, Gregory. *The Gathering: Stones for the Medicine Wheel*. Vancouver: Polestar Book Publishers, 1993.

_____. *Native Canadiana: Songs from the Urban Rez*. Vancouver: Polestar Book Publishers, 1996.

_____. *Thunder Through My Veins: Memories of a Metis Childhood*. Toronto: Harper Collins, 1999.

SEESEQUASIS, Paul. *Coyote's Roundup 2000*. Conference Report. August 11, 2000.

_____. *Aboriginal theatre organizations survey and report*. Canada Council for the Arts, 2001.

_____. « The Republic of Tricksterism. » *Anthology of Canadian Native Literature*. Eds. Daniel David Moses and Terry Goldie, Oxford University Press, 2005, pp. 468-473.

SEWELL, Catherine F. « Decolonization through Harmonization. » *Canadian Journal of Native Education*, Vol. 25, No. 2, 2001.

SHEA MURPHY, Jacqueline. « Lessons in Dance (as) History: Aboriginal Land Claims and Aboriginal Dance, circa 1999. » *Dancing Bodies Living Histories: New Writings about Dance and Culture*. Eds. Anne Flynn and Lisa Doolittle, Banff Centre Press, 2000.

_____. « Policing Authenticity: Native American Dance and the "Western" Stage. » *Discourses in Dance*, Vol. 1, Issue 2, Spring 2003.

_____. *The People Have Never Stopped Dancing: Native American Dance and Modern Dance History*. University of Minnesota Press, 2007.

SINCLAIR, Bruce. *We have to hear their voices - Report on the State of Aboriginal Language Use in Aboriginal Arts Community*. Canada Council for the Arts, 2010.

SINGER, Beverley R. *Wiping the war paint off the lens: Native American film and video*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

SIOUI, George. *Histoires de Kanatha : Vues et contées / Histories of Kanatha: Seen and Told*. Presses de l'Université d'Ottawa, 2009.

SMITH, Linda Tuhiwai. *Decolonizing Methodologies, Research and Indigenous Peoples*. Palgrave: University of Otago Press, 1999.

SOUKUP, Katarina. « Travelling Through Layers: Inuit Artists Appropriate New Technologies. » *Canadian Journal of Communication*, Vol. 31, No. 1, 2006.
<http://www.cjc-online.ca/index.php/journal/article/view/1769/1889>

SOULLIERE, Jacinthe. *The Stone that Cracked the Wall Between the Institution and the First Nations Artists: The National Gallery of Canada, 1980 – 2008*. Concordia University, 2008.

STANLAKE, Christy Lee. *Mapping the Web of Native American Dramaturgy*. PhD Thesis. Ohio State University. 2002.

SULEMAN, Zool. *Vancouver Dialogues. First Nations, Urban Aboriginal and Immigrant Communities*. City of Vancouver, 2011.

SZABO, Joyce M. « Native American Art History: Questions of the Canon. » *Essays on Native Modernism: Complexity and Contradiction in American Indian Art*. Washington, DC: National Museum of the American Indian, 2006, pp. 69-87.

TAUNTON, Carla. *Performing Resistance / Negotiating Sovereignty: Indigenous Women's Performance Art in Canada*. Ph.D. Thesis, Queen's University, 2011.

_____. « Performing Aboriginality at the Venice Biennale: The Performance Art of Rebecca Belmore and James Luna. » *Revista Mexicana de Estudios Canadienses*, No. 13, 2007.
<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/html/739/73901307/73901307.html>

TAYLOR, Drew Hayden. « Alive and Well: Native Theatre in Canada. » *Journal of Canadian Studies*, Vol. 31, No. 3, Fall 1996.

_____. « Storytelling to Stage: The Growth of Native Theatre. » *Canada TDR*. Vol. 41, No. 3, Autumn 1997.

_____. *Seventh Generation: An Anthology of Native American Plays*. Ed. Mimi D'Aponte, New York: Theater Communications Group, 1999.

_____ and Linda JAINE. *Voices: Being Native in Canada*. Saskatoon: University Extension Press, 1995.

TÉTREAULT, Pierre-Léon, Dana Alan WILLIAMS, Guy SIOUI DURAND, Alfred YOUNG MAN and al. *New Territories: 350/500 Years After: An Exhibition of Contemporary Aboriginal Art of Canada / Nouveaux Territoires: 350/500 après: Exposition d'art aborigène contemporain au Canada*. Montreal: Ateliers Vision planétaire, 1992.

TODD, Loretta. « Notes on Appropriation. » *Parallogramme*, XVI:1, Summer 1990, p. 30.

_____. « Imagination at the Borders, Territories of Difference. » *Territories of Difference*, Ed. Renee Baert, The Banff Centre Press, 1993.

TOWNSEND, Melanie, Dana CLAXTON and Steve LOFT. *Transference, tradition, technology: native new media exploring visual and digital culture*. Indigenous Media Arts Group and the Art Gallery of Hamilton, Walter Phillips Gallery Editions, 2005.

TOWNSEND-GAULT, Charlotte. « First Nations Culture: Who Knows What? » *Canadian Journal of Communication*, Vol. 23, No. 1, Winter 1998.
<http://cjc-online.ca/index.php/journal/article/viewArticle/1021/927>

_____. « Ritualizing Ritual's Rituals », *Art Journal*, Vol. 51, No. 3, Recent Native American Art Autumn, 1992, pp. 51-58.
<http://www.jstor.org/pss/777348>

TSOSIE, Rebecca. « Reclaiming Native Stories: An Essay on Cultural Appropriation and Cultural Rights », *Arizona State Law Journal*, Vol. 34, 2002.

TRÉPANIÉ, France. *Cultures, Diversity and Everyday Life*, Department of Canadian Heritage, 2002.

_____. *Diversity and Francophonie*. Conference Report, Department of Canadian Heritage, 2005.

http://dsp-psd.pwgsc.gc.ca/collection_2008/ch-pc/CH36-4-6-2007E.pdf

_____. Aboriginal Arts Research Initiative: Report on Consultations. Canada Council for the Arts, 2008.

<http://www.canadacouncil.ca/NR/rdonlyres/F4D7883E-C256-4E01-AD0D-7915173B116D/0/AARIFinalReport.pdf>

TURNER, Dale Antony. *This is Not a Peace Pipe: Towards a Critical indigenous Philosophy*. University of Toronto Press, 2006.

TURNER TRONG, Pauline and Barrik VAN WINKLE. « Indian Blood: Reflections on the Reckoning and Refiguring of Native North American Identity. » *Cultural Anthropology*, Vol. 11, No. 4, 1996.

<http://www.jstor.org/pss/656667>

TWIGG, Alan. « First Invaders: The Literary Origins of British Columbia. » *Ronsdale*, Vol. 1, 2004.

_____. « Aboriginality: The Literary Origins of British Columbia. » *Ronsdale*, Vol. 2, 2005.

VANNINI, Phillip and J. Patrick WILLIAM, *Authenticity in Culture, Self, and Society*. Ashgate Publishing, 2009.

VIZENOR, Gerald. *The Trickster of Liberty: Native Heirs to a Wild Baronage*. University of Oklahoma Press, February, 2005.

_____. *Survivance: Narratives of Native Presence*. Edited essays. University of Nebraska Press, 2008.

_____. *Native Liberty: natural reason and cultural survivance*. Essays. University of Nebraska Press, 2009.

_____. *Native Storyers*. University of Nebraska Press, 2009.

WAGAMESE, Richard. *Keeper'n Me*. Doubleday, 1994.

WALCOTT, Rinaldo. « Into the Ranks of Man: Vicious Modernism and the Politics of Reconciliation. » *Cultivating Canada. Reconciliation through the Lens of Cultural Diversity*. Eds. Ashok Mathur, Jonathan Dewar and Mike Degagné, Aboriginal Healing Foundation, 2011.

WALKINGSTICK, Kay. « Native American Art in the Postmodern Era. » *Art Journal*, Vol. 51, No. 3, 1992.

<http://www.jstor.org/pss/777343>

WALSH, Andrea Naomi. *Contemporary Aboriginal Art Texts: Intersections of Visual Culture*. PhD Thesis. York University, 2000.

http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk1/tape2/PQDD_0012/NQ59158.pdf

WARN, Jaime Dawn-Lyn. *A trickster paradigm in First Nations visual art: a contemporary application*. Master's Thesis. University of Lethbridge, 2007.

<http://www.uleth.ca/dspace/bitstream/10133/533/1/warn%2c%20jamie%20dawn-lyn.pdf>

WARRIER, Robert. *Tribal Secrets: Recovering American Indian Intellectual Traditions*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

WEST, Richard W. *The Changing Presentation Of The American Indian: Museums and Native Cultures*. National Museum of the American Indian, Smithsonian Institution, 2004.

WHEELER, Jordan. « A Revolution in Aboriginal Theatre: Our Own Stories. » *Canadian Theatre Review* 66, 1991.

WHERRY, Cathi Charles. *Travel, Transition and Translation - A Discussion Paper That Considers Issues Related to Cultural Environments and Post-Creation Support for Aboriginal Artists*. Aboriginal Affairs Branch, Department of Canadian Heritage, 2006.

WHIDDEN, Lynn. « Rethinking Native Music Scholarship. » *Canadian Journal of Native Studies*, Vol.18, No. 1, 1998.

http://www2.brandonu.ca/library/cjns/18.1/cjnsv18no1_pg135-140.pdf

WHITE, Richard. « Representing Indians: Art, History and the New Museums. » *The New Republic*, Vol. 21, 1997, pp. 28-34.

<http://www.cjc-online.ca/index.php/journal/article/viewArticle/1775/1897>

WHITELAW, Anne. « Placing Aboriginal Art at the National Gallery of Canada. » *Canadian Journal of Communications*, Vol. 31, No. 1, 2006.

WILLARD, Tania. « Medicine beats and Ancestral Rhymes. » *Curatorial Statements*. Beat Nation - Hip Hop as Indigenous Culture.

<http://www.beatnation.org/curatorial-statements.html>

WILSON, Trish. *Native Arts Notions*. Kitchener-Waterloo Records, May 13, 1981.

WOMACK, Craig S. *Art as Performance, Story as Criticism: Reflections on Native Literary Aesthetics*. University of Oklahoma Press, 2009.

WOODLAND CULTURAL CENTRE. *Sound of the Drum: A Resource Guide*. 1990.

WRIGHT-MCLEOD, Brian. *The Encyclopedia of Native Music - More Than a Century of Recordings from Wax Cylinder to the Internet*. University of Arizona Press, 2005.

WYATT, Gary. *Mythic Beings - Spirit Art of the Northwest Coast*. Douglas & McIntyre, 1999.

YOUNG MAN, Alfred. « Towards a Political History of Native Art. » *Visions of Power: Contemporary Art by First Nations, Inuit and Japanese Canadians*. Eds. Hesel, Ingo, Kanbara Bryse, YounMan, Alfred: The Earth Spirit Festival, 1991.

_____. *North American Indian Art: It's a Question of Integrity*. Kamloops: Kamloops Art Gallery, 1998.

YOUNG, A. and D. NADEAU. « Decolonizing Bodies: Restoring Sacred Vitality. » *Atlantis Women's Studies Journal: Indigenous Women's Issue*, Winter 2005.

YOUNG-ING, Greg. « Talking Terminology: What's in a Word and What's Not. » *Prairie Fire*, 22.3, 2001, pp. 130-140.

_____. « Perspectives on the Indigenous Tradition/New Technology Interface. » *Transference, Tradition, Technology*. Banff Centre Press, 2005.

_____. *Intellectual Property Rights, Legislated Protection, Sui Generis Models and Ethical Access in the Transformation of Indigenous Traditional Knowledge*. Phd Thesis. University of British Columbia, 2006.

_____. « Conflicts, Discourse, Negotiations and Proposed Solutions Regarding Transformations of Traditional Knowledge. » *Aboriginal Oral Tradition: Theory Practice Ethics*. Eds. R. Hulan and R. Eigenbrod, Fernwood Publishing, 2008.

ZEDD, Norman and Michael PARKE-TAYLOR. *The Second Generation: Fourteen Saskatchewan Painters*. Mackenzie Art Gallery, 1985. ABBOTT, Lawrence. « Contemporary Native Art I: A Bibliography. » *American Indian Quarterly*, Vol. 29, Nos. 3-4, 1994.

_____. « Spider-woman Theatre and the Tapestry of Story. » *Canadian Journal of Native Studies*, XVI, 1, 1996, pp. 165-180.

_____. « Contemporary Native Art II: A Bibliography. » *American Indian Quarterly*, Vol. 22, 1998.

_____. « Interviews with Loretta Todd, Shelley Niro and Patricia Deadman. » *Canadian Journal of Native Studies*, Vol. 18, No. 2, 1998.

http://www2.brandonu.ca/library/cjns/18.2/cjnsv18no2_pg335-373.pdf

ISBN 978-0-88837-202-4