

Université de Montréal

**La réponse à la *Loi sur les Indiens* dans les insoumissions
performatives de Lawrence Paul Yuxweluptun, Teharihulen
Michel Savard et Louis-Karl Picard-Siouï**

par Marianne Desrochers

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès arts (M.A.) en histoire de l'art

Août 2016

© Marianne Desrochers, 2016

Résumé

Entre l'élaboration de la *Loi sur les Indiens* du Canada en 1876 et les débuts du mouvement *Idle No More* en 2012, plus d'un siècle de contestation et d'oppression hétéroclite s'est écoulé pour laisser place à une prise de parole vigoureuse portée par l'ensemble des Premières Nations. C'est dans cette perspective que ce mémoire s'intéresse aux pratiques performatives contemporaines élaborées par Lawrence Paul Yuxweluptun (Salish), Teharihulen Michel Savard (Wendat) et Louis-Karl Picard-Siouï (Wendat), dont les œuvres permettent de dresser un éventail varié des stratégies de résistance se consacrant à la libération du regard colonial. Les performances provocantes de ces trois artistes autochtones mettent en place une esthétique de la violence qui, considérée ici en tant qu'outil efficace de résilience et d'affirmation identitaire, déjoue l'autorité coercitive de la *Loi sur les Indiens*. Centrée sur une approche interdisciplinaire, cette recherche aborde au préalable l'historicité qui sous-tend la construction symbolique de l'indianité, laquelle fut par la suite démentie par les militant.e.s autochtones à travers une diversité de mouvements sociopolitiques contestataires au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle. Les œuvres performatives de Yuxweluptun, de Teharihulen et de Picard-Siouï font subséquemment l'objet d'une analyse détaillée en regard d'une réappropriation et d'une subversion des codes de la majorité, ce qui leur permet de défier les pouvoirs politiques, économiques, médiatiques et symboliques d'une société eurocentrique cautionnant encore à ce jour une vision figée de la réalité autochtone. Au-delà de la forme et du contenu, les œuvres performatives des artistes à l'étude réinterprètent les traditions immémoriales des Premières Nations tout en les actualisant, venant ainsi confirmer la persistance d'une spécificité culturelle et réfuter les volontés d'annihilation des puissances étatiques et coloniales.

Mots-clés : Art autochtone, *Loi sur les Indiens*, Pratiques performatives, Violence, Premières Nations, Néocolonialisme.

Abstract

Between the drafting of the *Indian Act* of Canada in 1876 and the beginning of the *Idle no more* movement in 2012, over a century of protest and motley oppression has passed, giving way to a vigorous speaking conveyed by all of the First Nations. It is in this perspective that this thesis is inspired by the contemporary performance practice developed by Lawrence Paul Yuxweluptun (Salish), Teharihulen Michel Savard (Wendat) and Louis-Karl Picard-Siouï (Wendat), whose work allow to put up a various range of resistance strategies dedicated to cast off the colonial gaze. The provoking performances of those three native artists set up an aesthetic of violence that, considered here has an effective tool of resilience and identity affirmation, foil the coercive authority of *The Indian Act*. Centered on a interdisciplinary approach, this research address beforehand the historicity behind the symbolic construction of indianess, which was later disproved by native activists trough a variety of sociopolitical protest movements throughout the second half of the 19th century. The performative work of Yuxweluptun, of Teharihulen and of Picard-Siouï are subsequently subject to a detailed analysis regarding a reappropriation and subversion of the predominant codes, allowing them to defy the political, economic, media and symbolic powers of a eurocentrist society endorsing to this day a static view of the native reality. Beyond the form and content, the artist's performative works under review reinterpret the immemorial traditions of the First Nations while bringing them to date, thus confirming the persistence of a cultural distinctiveness and refuting the annihilation will of the state and colonial powers.

Keywords: Aboriginal art, *The Indian Act*, Performance art, Violence, First Nations, Neocolonialism.

Table des matières

Résumé.....	1
Abstract.....	2
Table des matières.....	3
Liste des figures.....	5
Remerciements	8
Introduction.....	9
CHAPITRE 1	
Génération volées : reprendre la voix autochtone.....	21
L'« Indien imaginaire »	21
L'inconciliable polarisation identitaire.....	24
Les politiques indiennes et le déni de la présence autochtone.....	28
La <i>Loi sur les Indiens</i> de 1876.....	36
Du colonialisme au néocolonialisme : le <i>Red Power</i> , l'occupation d'Alcatraz et le <i>American Indian Movement</i>	44
La crise d'Oka ou le monopole de la violence légitime.....	53
Vers l'insoumission artistique.....	61
CHAPITRE 2	
Entre la violence et l'audace : le constat de Lawrence Paul Yuxweluptun	63
L'art sauvage.....	63
Un dispositif radical : <i>An Indian Act Shooting the Indian Act</i>	66
La colère comme moteur d'art politique.....	73
« Le seul bon Indien est un le non-Indien » : le Livre blanc de 1969.....	77
La corrélation entre le texte et l'action : une double signification.....	79
Le modèle vindicatoire et l'art de se faire justice	84
Art hybride : tradition immémoriale et art contemporain.....	93
Résistance et militantisme artistique.....	102

CHAPITRE 3

Une réponse à la *Loi sur les Indiens* : la riposte de Teharihulen Michel Savard

et de Louis-Karl Picard-Sioui	108
Le théâtre autochtone comme énonciation et dénonciation	108
<i>La Loi sur les Indiens revisitée</i> : une exposition centrale	112
La carabine politique de Teharihulen Michel Savard	114
<i>Réciprocité</i> (2008)	118
<i>Réciprocité II</i> (2014).....	122
La renaissance d'une <i>intelligentsia</i> autochtone	133
La rixe mise en action : l'œuvre provocante de Louis-Karl Picard-Sioui	135
Les définitions du canular et ses effets en art contemporain	138
Repenser l'indianité par l'art action.....	142
Réceptorat et limites du canular.....	152
La mise à mort du colonialisme	156
Conclusion	159
Bibliographie	i

Liste des figures

Figure 1. Théodore de Bry d'après les dessins de Charles LeMoyne. *How Outina's Men Treated the Slain of the Enemy*. XVI^e siècle. Gravure. Source: Michael Alexander (1976). *Discovering the New World, Based on the Works of Theodore de Bry*, New York: Harper & Row, p. 35.

Figure 2. Paul Kane. *Ciel constant*. v. 1849-1586. Huile sur toile. 63, 5 x 76,2 cm. Musée royal de l'Ontario, Toronto. Source: <http://www.aci-iac.ca/paul-kane/oeuvres-phares/ciel-constant>. Consulté le 14 août 2016.

Figure 3. Antoine Plamondon. *Le Dernier des Hurons*. 1838. Huile sur toile. 114, 3 x 96,5 cm. Collection privée. Source: <http://www.aci-iac.ca/zacharie-vincent/biographie>. Consulté le 14 août 2016.

Figure 4. Zacharie Vincent. *Zacharie Vincent et son fils Cyprien*. v. 1851. Huile sur toile. 48,5 x 41, 2 cm. Musée national des beaux-arts du Québec. Source: <http://www.aci-iac.ca/zacharie-vincent/oeuvres-phares/zacharie-vincent-et-son-fils-cyprien>. Consulté le 14 août 2016.

Figure 5. Louis-Prudent Vallée. *Zacharie Vincent travaillant devant son chevalet à un autoportrait* (titre non officiel). v.1875-1878. Photographie. Papier albuminé. 9,8 x 14,5 cm. Université de Montréal. Source: <http://www.aci-iac.ca/zacharie-vincent/biographie>. Consulté le 14 août 2016.

Figure 6. La Proclamation d'Alcatraz dans son entièreté. Publiée par le journal *The Movement* en janvier 1970. Source: Dean Rader (2011). *Engaged resistance: American Indian art, literature, and film from Alcatraz to the NMAI*, Austin: University of Texas Press, p. 12.

Figure 7. Plusieurs emblèmes nationaux des États-Unis furent vandalisés lors de l'occupation de l'île d'Alcatraz afin de suggérer un message d'espoir pour les Premières Nations combattantes. Source: <http://www.args.com/portfolio-item/alcatraz/>. Consulté le 14 août 2016.

Figure 8. Une photographie de Geronimo (1829-1909), chef de la tribu des Apaches Bedonkohe du Mexique, est rattachée au motif du pygargue à tête blanche pour transposer les idéaux du courage, de la paix et de la liberté à la lutte autochtone. Source: <https://abagond.wordpress.com/2012/10/08/adam-fortunate-eagle-nordwall/>. Consulté le 14 août 2016.

Figure 9. Une seconde barricade est érigée sur la route 344 alors que Jean Ouellette réclame un assaut de la Sûreté du Québec contre les manifestants mohawks. Photo : PC/Paul Chiasson. Source :<http://ici.radio-canada.ca/regions/montreal/2015/07/03/003-crise-oka-images-retour.shtml>. Consulté le 14 août 2016.

Figure 10. Des représentations de Mohawks masqués, cagoulés et vêtus d'habits militaires sont fréquemment diffusées par les médias de masse pendant tout l'été 1990. Source: <http://fr.canoe.ca/infos/regional/archives/2015/07/20150711-161016.html#9>. Consulté le 14 août 2016.

Figure 11. Lawrence Paul Yuxweluptun tire à bout portant des copies de la *Loi sur les Indiens* du Canada lors de sa performance au *Bisley Camp*, le 13 septembre 1997. Source: <http://www.locusplus.org.uk/projects/1160~An+Indian+Shooting+the+Indian+Act?offset=1>. Consulté le 14 août 2016.

Figure 12. Les « carabines sacrées » de Lawrence Paul Yuxweluptun au *Healy Hall*, 14 septembre 1997. Source: <http://www.locusplus.org.uk/projects/1160~An+Indian+Shooting+the+Indian+Act?offset=0>. Consulté le 14 août 2016.

Figure 13. Lawrence Paul Yuxweluptun, accompagné de son « peloton d'exécution », le 14 septembre 1997 au *Healy Hall*. Source: <http://www.locusplus.org.uk/projects/1160~An+Indian+Shooting+the+Indian+Act?offset=5>. Consulté le 14 août 2016.

Figure 14. Les « objets-loi » perforés de Lawrence Paul Yuweluptun. Sources : <http://www.locusplus.org.uk/projects/1160~An+Indian+Shooting+the+Indian+Act?offset=14>. <http://www.locusplus.org.uk/projects/1160~An+Indian+Shooting+the+Indian+Act?offset=12>. Consulté le 14 août 2016.

Figure 15. L'exposition *An Indian Act Shooting the Indian Act*, présentée à la *Grunt Gallery* de Vancouver, présente les boîtiers contenant les vestiges des performances de Yuxweluptun. Source: Jon Bewley (2003). « Images » dans *An Indian Act: Shooting the Indian Act. A Performance by Lawrence Paul Yuxweluptun* [CD-ROM], sonore, couleur; 12 cm, Vancouver: Grunt.

Figure 16. Les plaques dorées ornant les objets d'art rappellent des trophées, des victoires. Source: Jon Bewley (2003). « Images » dans *An Indian Act: Shooting the Indian Act. A Performance by Lawrence Paul Yuxweluptun* [CD-ROM], sonore, couleur; 12 cm, Vancouver: Grunt.

Figure 17. Lawrence Paul Yuxweluptun. *The Protector*. 1990. Acrylique sur toile. 189 x 124 cm. Vancouver Art Gallery, Canada. Source: <http://lawrencepaulyuxweluptun.com/retrospective.html#null>. Consulté le 14 août 2016.

Figure 18. Lawrence Paul Yuxweluptun. *Scorched Earth, Clear Cut Logging on Native Sovereign Lands, Shaman Coming to Fix*. 1991. 196 x 276 cm, National Art Gallery, Canada. Source: <http://artincanada.tumblr.com/post/43235128592/lawrence-paul-yuxweluptun-scorched-earth>. Consulté le 14 août 2016.

Figure 19. Lawrence Paul Yuxweluptun. *The Universe is so Big, the White Man Keeps Me on My Reservation*. 1987. Acrylique sur toile. 183 x 228 cm. Musée canadien des civilisations, Canada. Source: <http://lawrencepaulyuxweluptun.com/retrospective.html>. Consulté le 14 août 2016.

Figure 20. Teharihulen Michel Savard. *Réciprocité*. 2008. Technique mixte : Papier, peinture, perles de wampum. Source: <http://www.peuplesamerindiens.com/pages/generalites/canada-depuis-1867.html>. Consulté le 14 août 2016.

Figure 21. Teharihulen Michel Savard. *Réciprocité II*. 2014. Technique mixte. Source: <http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/bs2412188>. Consulté le 14 août 2016.

Figure 22. Nadia Myre. *Indian Act*. 2000-2003. Technique mixte. Collections diverses. Source : <http://artmur.com/en/artists/nadia-myre/indian-act/>. Consulté le 14 août 2016.

Figure 23. Nadia Myre. *Indian Act* (détails). 2000-2003. Technique mixte. Collections diverses. Source : <http://artmur.com/en/artists/nadia-myre/indian-act/>. Consulté le 14 août 2016.

Figure 24. Louis-Karl Picard-Siouï. *Sans titre* (détails). 2011. Performance. Musée McCord, Montréal. Capture d'écran. Source : <http://www.cbc.ca/8thfire/2012/02/the-indian-act-revisited.html>. Consulté le 14 août 2016.

Figure 25. Louis-Karl Picard-Siouï. *Sans titre* (détails). 2011. Performance. Musée McCord, Montréal. Capture d'écran. Source : <http://www.cbc.ca/8thfire/2012/02/the-indian-act-revisited.html>. Consulté le 14 août 2016.

Remerciements

Je remercie profondément ma directrice de mémoire, Louise Vigneault, pour sa générosité constante, ses intuitions, ses remarques judicieuses et son enthousiasme. Merci pour votre confiance, votre rigueur, votre sens de l'humour et votre générosité.

Je désire remercier chaleureusement Teharihulen Michel Savard et Louis-Karl Picard Sioui pour m'avoir accueillie en territoire wendat et pour le temps consacré à répondre à mes questions. Sans vos témoignages, ces recherches auraient été vides de sens. Il convient également de remercier le Centre de Recherche Interuniversitaire sur la Littérature et la Culture Québécoise (CRILCQ) ainsi que le département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques de l'Université de Montréal pour leur soutien financier.

Je voudrais remercier les nombreuses personnes (ami.e.s, professeur.e.s, collègues, connaissances) avec qui j'ai eu l'occasion de discuter de mon projet et des enjeux autochtones actuels. Merci à mes amies précieuses, Valérie R., Jennifer, Valérie H., Emely, Rachel et Élise pour vos fous rires, votre soutien infini et pour toutes ces discussions enflammées et impertinentes. Un merci tout spécial à Jacob, mon sentiment préféré. Merci à ma mère Lucie, sans qui je ne serais pas la personne que je suis aujourd'hui, pour son amour inconditionnel.

Introduction

*La plupart des politiciens et, de fait,
la plupart des Canadiens plaident
l'ignorance pour excuser l'inexcusable
traitement infligé aux Indiens. On devrait
pourtant se rappeler qu'on ne peut invoquer
l'ignorance ni pour une infraction à
un règlement municipal, ni devant une cour internationale
qui juge de crimes contre
l'humanité¹.*

Harold Cardinal, chef politique, négociateur et avocat cri.

Depuis les dernières années, nous assistons à l'accroissement des actes d'affirmation et des manifestations artistiques des Premières Nations du Canada. Imprégnée de revendications significatives qui assurent la survivance des différents peuples autochtones, l'interdisciplinarité qui caractérise cette diversité de réclamations identitaires, territoriales et culturelles se veut une réponse positive à un sentiment d'aliénation vécu par les Autochtones suite à l'envahissement des colonisateurs sur le continent américain. Ayant instauré plusieurs maux issus de la sujétion tels que les génocides culturels, les politiques d'assimilation, les délocalisations imposées et les pensionnats, les colonisateurs européens ont causé la perte identitaire des nations autochtones qui, pendant de nombreuses générations, ont été englouties par la pauvreté, le dépérissement culturel et par une culpabilité et une infériorité incessante par rapport à la majorité canadienne. Ces actes lourds de conséquences provoqués par l'incompréhension de l'« homme blanc » face aux traditions de l'Autochtone ne cessent de se perpétuer depuis la découverte du Nouveau Monde. Ainsi, pour la majorité des populations autochtones mondiales, combattre le colonialisme fait partie intégrante d'une quête d'autodétermination individuelle et collective. Le présent mémoire se veut une contribution théorique, académique et personnelle qui participe à la conscientisation des impasses ethnocentriques persistantes au Canada. Il vise à faire valoir les processus de décolonisation et

¹ Harold Cardinal (1970) [1969]. *La tragédie des Indiens du Canada*, Montréal : Éditions du Jour, p. 17.

de souveraineté autochtone qui exigent de mettre fin aux attitudes altières à travers un dialogue honnête entre les nations et la société dominante. Dans cette perspective, nous souhaitons mettre en lumière l'esthétique engagée d'artistes des Premières Nations du Canada qui, soumis à la *Loi sur les Indiens*, exposent les systèmes de connaissances, de politiques et de pratiques qui ont mené à la marginalisation de leurs communautés respectives.

Nous proposons donc d'analyser les œuvres, les pratiques performatives et les parcours identitaires de l'artiste salish de la Colombie-Britannique Lawrence Paul Yuxweluptun (1957-), de Teharihulen Michel Savard (1964 -) et de Louis-Karl Picard-Siouï (1976 -), deux artistes wendat provenant de la réserve de Wendake, près de la ville de Québec. Plus précisément, nous examinerons la corrélation entre les processus de destruction et de création présente dans les performances provocantes et directes de ces artistes, qui à travers leur production artistique respective, remettent profondément en cause les paradigmes du néocolonialisme. Le 13 septembre 1997, Yuxweluptun se rend dans un champ de tir de la ville de Surrey, au sud de Londres, puis le lendemain au *Healey Hall*, un terrain privé situé dans le Northumberland, en Angleterre, pour y réaliser son œuvre *An Indian Act Shooting the Indian Act*. Après avoir purifié les lieux avec la fumée du foin d'odeur et suite à l'écoute des hymnes nationaux canadien et britannique, Yuxweluptun s'arme de sa carabine et tire à bout portant des copies de la *Loi sur les Indiens* du Canada. L'œuvre prend la forme d'un boîtier dans lequel se retrouveront le fusil, les douilles, les copies criblées de l'ensemble législatif de même que des plaques commémoratives qui célèbrent les sites de l'action. Cette esthétique de la violence créée par l'artiste salish se veut provocante pour les spectateurs qui, confrontés à un acte de création réaliste et quelque peu effrayant, amoindrit la distance habituelle entre l'œuvre et son audience. L'arme à feu et le recours à la violence sont pour Yuxweluptun une stratégie efficace dans le processus de monstration des effets pervers de la *Loi sur les Indiens*.

Onze ans plus tard, en 2008, le procédé se répète cette fois-ci en territoire wendat, lorsque Teharihulen Michel Savard réalise son œuvre *Réciprocité*. Ignorant les démarches précédentes de son confrère de l'Ouest, l'artiste wendat prend à son tour une arme dans le désir intrinsèque de « mettre à mort » les discours et les articles discriminatoires de la Loi qui régissent toujours l'existence des Premières Nations. Encore une fois, ce recours à la violence

perturbe certains membres de la nation wendat, qui y perçoivent une action stérile, voire néfaste, dans un contexte où les mondes allochtones et autochtones recherchent un terrain d'entente. Néanmoins, la pratique de Teharihulen révèle de quelle manière la *Loi sur les Indiens* a infligé une violence coercitive et systémique à l'ensemble des nations autochtones, alors qu'en art, la violence possède la spécificité de n'être qu'uniquement visuelle. Enfin, en 2011, lors du lancement de l'exposition *La Loi sur les Indiens revisitée* au Musée McCord de Montréal, Louis-Karl Picard-Siouï, commissaire de l'événement, réalise un canular performatif. Lorsque ce dernier prononce son discours d'ouverture, un homme masqué le rejoint sur scène et simule de lui fracasser la tête sur le podium devant une audience ahurie et sous le choc. Lentement, la rixe laisse place à la performance artistique : Picard-Siouï s'inspire du théâtre et des rituels traditionnels pour dénoncer la violence de l'indifférence et l'annihilation des peuples autochtones. L'événement réduit donc la frontière entre la fiction et le réel jusqu'à rendre celle-ci impalpable et inexistante. La violence illustrée par l'artiste wendat paraît ainsi plus authentique, car elle assaillit le spectateur sidéré.

Par conséquent, l'évocation d'une colère, d'une animosité et d'une haine à l'égard de la *Loi sur les Indiens* du Canada nous amène à nous intéresser à l'utilisation de la violence comme opérateur de créativité et à considérer la destruction comme stimulus du processus créatif. Afin de susciter une réaction indéniable chez le spectateur, pourquoi ne pas franchir de nouvelles limites et transgresser les normes établies? Quelles sont les spécificités propres à cette esthétique de la violence dans le contexte autochtone actuel? Dans l'objectif d'éviter la perpétuation de stéréotypes et des fausses représentations, il est impératif de se demander quelles sont les différentes stratégies abordées par les artistes à l'étude afin de s'approprier, de dénoncer, de traiter la *Loi sur les Indiens*. De quelle manière les artistes autochtones expriment-ils leur mécontentement à l'égard de celle-ci et pourquoi certains d'entre eux ressentent-ils le besoin de le faire d'une manière aussi directe?

Sur un territoire nommé le *Kanata*, la rencontre entre les sociétés autochtones et allochtones s'est développée à travers des relations économiques, culturelles et politiques d'abord fondées sur les notions d'alliance et d'équilibre, où les forces en présence favorisaient les rapprochements et les compromis. La Proclamation royale de 1763 a cependant fait

basculer cet équilibre avec les signatures de divers traités dits de paix et d'amitié qui, essentiellement, reposaient sur des alliances militaires et prévoyaient que les Premières Nations cèdent librement et pleinement à Sa Majesté les droits, titres et intérêts de leurs territoires en échange d'indemnités diverses prenant la forme de rentes annuelles, de vêtements, de munitions et de terres auparavant délimitées qu'on appelait « réserves ». Près de cent ans plus tard, une pléthore de politiques, de législations, d'actes et de règlements disparates sont réunis en une seule loi, la *Loi sur les Indiens* de 1876. Toujours en vigueur et très peu modifiée depuis son élaboration, elle demeure la seule loi du parlement canadien qui cible un groupe culturel particulier, et dont le contenu révèle le désir implicite de déposséder les communautés autochtones de leurs cultures, de leurs langues, de leurs spiritualités et de leurs droits. La *Loi sur les Indiens* soumet toujours les Premières Nations au contrôle absolu du gouvernement qui régit la totalité des dimensions de leur quotidien. Composée de plus d'une centaine d'articles, cette Loi traite de manière exhaustive du statut des Indiens² enregistrés, de leurs bandes et du système de réserves, ce qui procure au gouvernement l'autorité exclusive de légiférer les Indien.ne.s et leurs terres. Jusqu'en 1985, les Autochtones avaient la possibilité de s'affranchir de leur statut d'Indien, engendrant par conséquent la perte de ce dernier et l'accès à des privilèges qui était refusé aux Indien.ne.s non émancipés, tels que le droit de propriété sur une réserve. Ainsi, les autorités canadiennes visaient l'assimilation graduelle des communautés.

Dès la fin des années 1960, des œuvres d'art contemporaines et contestataires ont été créées par une diversité d'artistes autochtones qui souhaitaient énoncer leur propre réponse au racisme et au mépris formulés dans cet ensemble législatif³. Témoinant d'une richesse discursive, ces artistes expriment leurs opinions politiques à travers un éclatement des médiums. Par exemple, l'artiste algonquine Nadia Myre a réalisé son propre *Indian Act* (2000-2003), dans lequel elle a recouvert de perles rouges et blanches cinquante-six pages de la *Loi*

² Tout au long de ce mémoire, nous éviterons d'employer le terme « Indien » pour désigner les membres des Premières Nations, car il reflète les choix terminologiques des sociétés coloniales. Nous l'utiliserons toutefois lorsque nous aborderons les articles de la *Loi sur les Indiens* et les politiques coloniales qui y sont rattachées par souci de cohérence.

³ Guy Sioui Durand (2009). *La Loi sur les Indiens revisitée = The Indian Act revisited*, Wendake, Québec : Musée huron-wendat, p. 6.

sur les Indiens, de manière à s'approprier celle-ci et exprimer une résistance⁴. Le travail cinématographique de Tracey Deer (Mohawk) retient également l'attention avec son documentaire *Club Native* (2008) qui répond à l'assaut historique des politiques d'assimilation destructrices qui ont été imposées par la *Loi sur les Indiens*, causant des effets négatifs sur la communauté mohawk de Kahnawake⁵. Toutefois, au-delà des pratiques singulières, ce thème commun de la *Loi sur les Indiens* a rarement fait l'objet d'une étude globale au détriment d'analyses individuelles, tronquées ou tout simplement inexistantes.

Deux événements collectifs retiennent cependant notre attention dans leurs traitements théoriques, formels et technologiques des modes de créations afin d'inscrire les œuvres contemporaines autochtones dans les schèmes de l'art engagé, initiateur d'une action politique efficace contre la *Loi sur les Indiens*. Lancé en 2002 par la *Grunt Gallery* de Vancouver, le projet *INDIANacts : Aboriginal Performance Art* propose trois jours de conférences abordant les problématiques de la radicalisation de la création autochtone auxquelles sont intégrées des performances uniques réalisées par les invités. Réunissant un panel impressionnant composé entre autres de Rebecca Belmore (Ojibwé), Shelley Niro (Mohawk), Lawrence Paul Yuxweluptun (Salish), Lori Blondeau (Cri/Saulteaux/Métis) et Edward Poitras (Métis), les artistes ont pour objectifs de déconstruire certains stéréotypes issus de la culture dominante pour ensuite se réapproprier les politiques de colonisation à travers l'art de la performance. Si le titre même de ce symposium est une référence directe à l'ensemble législatif – en anglais *The Indian Act* –, nous assistons également à un engagement plus politique, car l'événement adopte directement la description d'une « action indienne », d'un « *Indian Act* » : la perversion commandée par la Loi est ainsi mise en abîme. Abordant les thèmes de la diversité culturelle, des rituels, de l'esthétique amérindienne, de la spiritualité, de la pédagogie et de l'activisme, les réflexions engendrées lors de ce symposium, malgré qu'elles ne se rapportent pas

⁴ Pour la création de son œuvre, Nadia Myre ne s'attaque qu'aux cinq premiers chapitres de l'ensemble législatif, soit les cinquante-six pages qui traitent du statut de la femme autochtone, de ses droits ainsi que ceux de sa descendance. Au cours du chapitre 3 du présent mémoire, nous analyserons plus en profondeur cette œuvre monumentale de l'artiste algonquine.

⁵Rebeka Tabobondung (2010). « Indigenous Peoples and Globalization: Self-Determination Through Autonomous Media Creation », dans Mario Blaser, *Indigenous Peoples and Autonomy: Insights for a Global Age*, Vancouver: UBC Press, p. 130-147.

spécifiquement à l'improbité de la *Loi sur les Indiens*, convoquent par l'intermédiaire de l'art-action des débats qui déconstruisent les modèles dominants au profit d'une vision strictement amérindienne⁶.

Il faudra attendre sept ans afin qu'un événement d'une telle ampleur et traitant sensiblement de la même thématique ne se représente sur la scène canadienne. En 2009, le sociologue de l'art et commissaire wendat Guy Sioui Durand et Louis-Karl Picard-Sioui lancent l'exposition *La Loi sur les Indiens revisitée* au Musée huron-wendat de Wendake. S'exprimant par différents médiums, les artistes de la relève Eruoma Awashish (Atikamekw), Maria Hupfield (Ojibway), France Gros-Louis Morin (Wendat), Nadia Myre (Algonquine), Louis-Karl Picard-Sioui (Wendat), Teharihulen Michel Savard (Wendat), Angela Sterritt (Gitksan) et Jackie Traverse (Ojibway) participent à l'exposition pour interpeller l'esprit de tous ceux et celles qui vivent dans l'ignorance et dans l'oppression de cet ensemble législatif. Porteuses d'une réalité parfois poignante, introspective ou satirique, les œuvres qui y sont présentées parcourent, article par article, les préjudices culturels, identitaires et territoriaux qu'a causés la *Loi sur les Indiens* sur la vie des artistes eux-mêmes et celle de leur nation. Entremêlant les pratiques artistiques contemporaines (installation, photographie numérique ou performance) aux traditions ancestrales autochtones (tressage des perles de wampum, tradition orale ou iconographie traditionnelle) l'absurdité et le caractère arbitraire des articles de la Loi sont repris et interprétés à la lumière des conceptions personnelles des artistes. Pour reprendre les termes de Guy Sioui Durand, ces derniers doivent être compris comme des « insoumis de l'imaginaire [qui] insistent pour rappeler formellement et idéologiquement (contenant/contenu) que le carcan légal et historique des réductions a, sans aucun doute, fait long feu⁷ ». Au troisième chapitre de ce mémoire, nous reviendrons plus en détail sur les motifs qui ont déterminé les fondements de cette exposition, dont le caractère hautement politique manifeste sans équivoque le rejet généralisé d'une *Loi sur les Indiens* désuète au sein d'un Canada moderne.

⁶ Dana Claxton et Tania Willard (2002). « NDN AXE/IONS – a collaborative essay », *INDIANacts : aboriginal performance art*, [En ligne] <http://indianacts.gruntarchives.org/essay-ndn-axe-ions-claxton-and-willard.html>. Consulté le 2 août 2016.

⁷ Guy Sioui Durand, « La Loi sur les Indiens revisitée = The Indian Act revisited », *op. cit.*, p. 8 et 29.

En somme, les œuvres qui seront abordées dans ce mémoire traitent de cette problématique de manière critique : en concentrant nos réflexions sur la colère et la violence exprimée envers la *Loi sur les Indiens*, nous serons en mesure d'observer comment ces stratégies, qui transgressent la conformité des codes formels de l'histoire de l'art, expriment une solidarité étroitement conditionnée par un élément identitaire néfaste et réducteur. Pour Yuxweluptun, Teharihulen et Picard-Siouï, il y a en effet ce besoin d'exprimer une violence, qui dans le contexte artistique autochtone, se présente avant tout comme un exutoire. S'ils ne recherchent en aucun cas la reconnaissance de leurs audiences, l'assurance de leurs performances contribue à la transparence de la réalité sociopolitique amérindienne, qui lorsqu'elle n'est pas teintée de préjugé, est souvent la laissée-pour-compte de la société canadienne. Majoritairement abordés au premier degré, de manière superficielle ou tout simplement passés sous silence, ces modes d'expressions plus « radicaux » sont pour nous l'occasion de théoriser l'esthétique d'une violence artistique légitime, répondant à une réalité qu'il convient de ne pas occulter sous le prétexte fallacieux que toute forme de violence est impensable et injustifiable. L'aspiration des artistes à l'étude réside donc dans cette tentative d'introduire dans l'imaginaire du spectateur des images saillantes qui confèrent une visibilité à des antagonistes que l'on préfère nier ou oublier.

Fondé sur le principe du relativisme culturel⁸, l'objectif de ce mémoire s'articule à travers les discours et les problématiques inhérents à la construction identitaire et au rapport d'altérité qui en résulte. Il fait état des perspectives, des épistémologies et des sémiotiques liées aux contacts et aux conflits interculturels, aux relations intergénérationnelles, au territoire, à la spiritualité et à la tradition orale. Ayant privilégié une méthode de recherche qualitative interdisciplinaire alliant à la fois les disciplines de l'histoire de l'art, des sciences politiques, de l'anthropologie et de la littérature, nos réflexions se sont élaborées au gré d'un long travail de dépouillement et d'interprétation de faits relatifs au néocolonialisme, aux

⁸ Le relativisme culturel est ici employé en opposition à l'ethnocentrisme. L'objectif de cette étude consiste à relativiser et à prendre une distance face aux croyances et aux schèmes de pensées occidentaux afin d'observer honnêtement les communautés autochtones canadiennes et leur culture. Ne cherchant pas à valoriser toutes les pratiques culturelles, nous accorderons davantage d'importance à l'ouverture, à la conscience et à la tolérance tout en évitant de dégager des préférences morales ou éthiques.

stratégies de représentation des artistes autochtones en regard de leurs singularités culturelles, de leurs fondements historiques, politiques et idéologiques, des discours qui ont formé leur trame identitaire et sociopolitique ainsi qu'aux courants esthétiques qui unissent l'art et la politique. Dès lors, la réalisation de cette recherche vise à mieux comprendre les défis auxquels sont confrontés les artistes autochtones qui s'expriment sur la scène contemporaine, tout en évitant une généralisation des préoccupations et des points de vue de ceux-ci applicable à l'ensemble des Premières Nations.

Dans un premier temps, il sera question de cerner les différents enjeux et orientations théoriques en regard d'une approche socio-ethno historique⁹. En effet, le chapitre 1 présente les trajectoires plurielles de résistance et de contestation entre les sociétés occidentales américaines et les peuples autochtones. Par extension, nous élaborons une réflexion sur l'acculturation des populations autochtones en regard de l'identité comme manque, revendication et concept mal contrôlé : notre objectif est d'évaluer dans quelles mesures l'identité des Premières Nations est réduite à des jeux d'écritures formulés à l'intérieur de la *Loi sur les Indiens*. À travers l'analyse de l'histoire sociopolitique vécue par les peuples autochtones du Canada, nous soulevons les catégories de « marginalisation discursive » élaborées par Amaryll Chanady, qui consistent « à imposer le silence aux Indiens, soit par la force, soit par des manigances bureaucratiques et le rejet systématique de leurs revendications ainsi que de leur point de vue¹⁰ ». En concentrant nos réflexions sur les stratégies contestataires des Autochtones en regard d'une diversité d'événements et de mouvements à caractère politique, nous abordons les questions de définitions et de représentations de l'identité indigène¹¹ comme objet de stigmatisation en appuyant nos réflexions sur les travaux

⁹ Le choix de cette approche vise simultanément à faire état des contextes sociologiques (ayant comme sujet principal les réalités sociales résultantes de la naissance du régime colonial à nos jours), ethnologiques (qui, ici, se rapportent à l'ensemble des caractères respectifs de la société occidentale canadienne et des Premières Nations en regard des évolutions de celles-ci) et historiques (qui consistent en l'analyse et le rapport de faits relatifs à l'histoire coloniale).

¹⁰ Amaryll Chanady (1999). *Entre inclusion et exclusion : la symbolisation de l'autre dans les Amériques*, Paris : H. Champion, p. 181.

¹¹ Le mot « indigène » a longtemps été associé à des connotations péjoratives, mais est de plus en plus utilisé à travers la langue vernaculaire et la popularité grandissante du terme anglophone « *indigenous* ». Dans le cadre de

du sémiologue Gilles Thérien et de l'historien Daniel Francis¹². De ce fait, ce premier chapitre est teinté de réflexions sur le rôle de l'art dans la création et/ou la contestation des identités réelles et/ou perçues par les interlocuteurs autochtones et euro-américains. Plus précisément, nous révélons par quels moyens et motifs les membres des Premières Nations déstabilisent la représentation archaïque et paternaliste de leur identité substantielle pour révéler la définition du discours colonial tel qu'énoncée par l'essayiste Homi K. Bhabha¹³. De l'occupation de l'île d'Alcatraz à la crise d'Oka, la fin du XX^e siècle engage les militant.e.s autochtones à l'intérieur d'une révolution mondiale menée par les groupes minoritaires. Par conséquent, les nations autochtones confrontent le *statu quo* occidental qui les dénigre et les ignore au sein de leurs pays et de leurs communautés, exigeant ainsi une reconnaissance comme peuple souverain de la part des colonisateurs.

Au cours du second chapitre de ce mémoire, nous nous concentrons sur l'étude de l'œuvre de Lawrence Paul Yuxweluptun et des rapports qu'il tisse entre sa production et l'actualité sociopolitique. Après avoir défini les paramètres contemporains qui caractérisent la production artistique indigène du XX^e siècle, nous analysons la performance *An Indian Act Shooting the Indian Act*, en regard de divers facteurs – intention de l'artiste, expériences sociales, individuelles, collectives et psychologiques –, de manière à présenter une compréhension relativiste de l'ethno-esthétisme¹⁴. À travers l'action et l'agentivité des gestes performatifs de Yuxweluptun, nous tentons de distinguer et de détacher les concepts de savoir impérialistes de ceux des Indigènes, d'offrir un discours sur les rhétoriques néfastes véhiculées par la *Loi sur les Indiens* du Canada et de mettre en relief la perspective et la résilience autochtone. Dès lors, nous énonçons le rôle de l'expérience esthétique fracassante évoquée par

cette recherche, le mot « indigène » est utilisé comme synonyme d'« autochtone » et lorsqu'il est question de traiter de l'art et des pratiques de peuples autochtones distincts et internationaux.

¹² Gilles Thérien (1995). « L'Indien du discours », dans Gilles Thérien (dir.) et autres. *Figures de l'Indien*, Montréal, p. 11-31 et Daniel Francis (1992). *The Imaginary Indian: the image of the Indian in Canadian culture*, Vancouver: Arsenal Pulp Press.

¹³ Homi K. Bhabha (1994). *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, Paris : Payot & Rivages, p. 121-146.

¹⁴ Le terme « ethno-esthétisme » résulte d'une conceptualisation de l'activité artistique par les membres d'une culture particulière. À cet effet, voir Jacqueline Bouchard (1992). « Art et pouvoir. Redessine-moi mon histoire et je te dirai qui je suis », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 16, n° 3, p. 147.

la performance de l'artiste salish, qui à travers les héritages de la tradition orale et du modèle judiciaire vindicatoire, déstabilise son public et tente d'ouvrir la voie à un dialogue réfractaire à l'historicité eurocentrique. De ce fait, ce chapitre vise à montrer comment l'art et le militantisme culturel génèrent un espace discursif radical, divergent et novateur afin de promouvoir des stratégies d'intégration et de décolonisation selon des perspectives historiques, politiques et sociales.

Le troisième et dernier chapitre de ce mémoire se compose d'un corpus performatif qui met de l'avant les œuvres de Teharihulen Michel Savard et de Louis-Karl Picard-Siouï¹⁵. Tout d'abord, c'est à travers l'analyse des œuvres *Réciprocité* et *Réciprocité II* que nous démontrons comment la violence symbolique mise en scène par Teharihulen devient l'instrument d'un art actif, au sens où il refuse la soumission ou l'obéissance aux conventions institutionnelles, pour contribuer plutôt à la construction d'un nouvel ordre politique spécifique. Face à la provocation et à l'intrusion abusive générée par la *Loi sur les Indiens*, l'artiste wendat utilise son arme contre l'ensemble législatif et affronte les idéologies dévalorisantes qui le sous-tendent. Tel que le soulève le politologue Phillippe Braud, « partout où il y a souffrance, il est légitime de soupçonner la violence; et s'il s'agit d'atteintes à l'estime de soi ou à l'image de soi, on se trouve bien sur le terrain du symbolique, là où se construisent les représentations qui donnent sens à l'existence¹⁶ ». Conséquemment, l'analyse des œuvres de Teharihulen nous permet de souligner l'importance des dynamiques culturelles dans la compréhension et la mise en œuvre de cette violence artistique tout en considérant la pluralité des blessures infligées à l'identité et à l'intégrité des Premières Nations. Les performances de l'artiste wendat nous offrent ainsi l'occasion de mettre en lumière certaines formes concrètes de dépréciation identitaire rattachées à des discours ouvertement méprisants et hostiles. D'autre part, les canulars performatifs réalisés par Louis-Karl Picard-Siouï s'inscrivent dans ce *leitmotiv* d'indignation qui cherche à dénoncer au grand jour les

¹⁵ Le dernier chapitre de ce mémoire explore les trajectoires identitaires et artistiques de Teharihulen Michel Savard et de Louis-Karl Picard-Siouï afin d'en faire ressortir leur collaboration étroite. Loin de nous l'idée d'une recherche qui instaure une hiérarchie entre les artistes de la Côte Ouest et de la Côte Est du Canada, nous croyons qu'une approche simultanée des pratiques respectives de ces artistes wendat souligne la richesse, la vivacité et la singularité de cette nation.

¹⁶ Phillippe Braud (2004). *Violences politiques*, Paris : Éditions du Seuil, p. 161.

contrevérités historiques référant à l'indianité contemporaine. En théorisant les notions clés du canular, nous étudions comment ce type de pratique supprime la distance entre l'œuvre et ses spectateurs, de manière à provoquer des réactions angoissantes ou incertaines. En somme, nous évoquons comment les choix stratégiques de Picard-Siouï donnent accès à un univers symbolique qui sélectionne les enjeux significatifs de la réalité autochtone et assure la mise en place de ces derniers à l'intérieur de catégories collectives unificatrices et véridiques.

Dans cette perspective, l'étude d'œuvres performatives dont l'action créatrice constitue une riposte franche aux nuances et au contenu de la *Loi sur les Indiens* vise à promouvoir l'idée que celle-ci est dépassée et perverse dans ses effets. Elle est non seulement une source de révolte pour les Amérindiens, mais également une source de frustration pour la majorité canadienne, car elle entrave le processus démocratique en déculpabilisant à la fois le Parlement, le gouvernement fédéral et sa bureaucratie. L'objectif de ce mémoire est donc de démontrer comment les propositions des artistes à l'étude se positionnent à travers une « anthropologie performative » au sens où l'entend Jonathan Lamy¹⁷, soit un contexte où l'art-action problématise les questionnements jaillissant du domaine des sciences humaines : « au-delà de la simple expression créative d'un sujet, la performance porte un discours réflexif, donne à penser et nous rappelle par ailleurs que le discours scientifique se prend, souvent, un peu trop au sérieux¹⁸ ». L'art performatif de Lawrence Paul Yuxweluptun, de Teharihulen Michel Savard et de Louis-Karl Picard-Siouï révèle leur rapport respectif à la société nord-américaine, à l'altérité culturelle et à l'actualité néocoloniale. Leurs œuvres deviennent dès lors un « outil ethnographique¹⁹ », et l'essentiel du performeur n'appartient plus exclusivement à une dimension artistique, mais se convertit de surcroît en chercheur à travers une étude anthropologique alliant l'expérimentation et la créativité.

¹⁷ Jonathan Lamy (2013). « Les Premières Nations, l'art de la performance et l'anthropologie performative », *Cultures-Kairós*, [En ligne], Les usages du politique et leurs enjeux dans les pratiques artistiques et expressions esthétiques, *Théma*. <http://revues.mshparisnord.org/cultureskairós/index.php?id=651>. Consulté le 11 septembre 2015.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Terme emprunté à Heike Pearson-Roms (2001). « Identifying with performance: Representation and Construction of Cultural Identity in Contemporary Theatre Practice », thèse de doctorat, Aberystwyth: University of Wales.

CHAPITRE 1

Généralions volées : reprendre la voix autochtone

*Quant à toi, KKKanada
Pourfendeur de francophones
Meurtrier de Métis
Assassin d'autochtones
À quand les excuses à la Commission
des droits de la personne?¹*

Loco Locass, groupe hip-hop québécois.

L'« Indien imaginaire »

Selon les auteur.e.s qui ont réfléchi sur la question néocoloniale et la construction des identités altérées², il est désormais admis de constater que l'élaboration d'une « figure discursive³ » de l'Autochtone d'Amérique du Nord fut élaborée par différents acteurs sociaux. Certes, les colonisateurs des XVI^e et XVII^e siècles, spécialistes d'une littérature missionnaire et ethnographique, mais aussi les intellectuels des Lumières, les premiers anthropologues, et

¹ Loco Locass, « La censure pour l'échafaud », *Amour oral*, Audiogram, 2004, CD-ROM.

² Gilles Thérien (1995). « L'Indien du discours », dans Gilles Thérien (dir.) et autres. *Figures de l'Indien*, Montréal, p. 11-31; Alain Bourdin (1985). « La dangereuse évidence de l'identité substantielle », Jean Kellerhals et Christian Lalive D'Epinay (éd.), *La représentation de soi : études de sociologies et d'ethnologie*, Actes du Colloque de Genève, Genève : Département de sociologie, Université de Genève, p. 61-77; Daniel Francis (1992). *The Imaginary Indian: the image of the Indian in Canadian culture*, Vancouver: Arsenal Pulp Press; Homi K. Bhabha (1994). *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, Paris : Payot & Rivages; Amaryll Chanady (1999). *Entre inclusion et exclusion. La symbolisation de l'autre dans les Amériques*, Paris : Honoré Champion.

³ Comme l'entend Gilles Thérien, la « figure discursive » de l'Indien est une représentation, en mots et en images, qui a été modelée – pour ne pas dire inventée et dénaturée – par divers acteurs à travers les siècles et qui a contribué à la complexité et aux nuances identitaires que constitue cette « figure » de l'Indien, construite en regard des discours dominants et référant à ce que l'on peut appeler un « Indien imaginaire ». (Gilles Thériens, *op. cit.*, p. 7-12).

enfin, tous ceux et celles qui entretiennent une reconnaissance scientifique de par leurs connaissances d'une indianité détachée du discours et de la violence coloniale. Autrement dit, ces protagonistes historiques ont attribué à cet « Indien de la référence⁴ » un caractère statique, qui réduit l'Amérindien à l'intérieur d'une nomenclature immuable et à des descriptifs ensauvagés servant les propres fins du colonisateur⁵. Dès les premiers contacts, la rhétorique coloniale transforme les nations autochtones en symbole et en métaphore. Elles assistent dès lors à l'anéantissement de leurs spécificités hétérogènes et sont forcées de rejoindre le discours dominant qui appelle à l'homogénéité des cultures amérindiennes, suggérant par conséquent qu'il n'y a qu'une seule manière d'être Indien.ne, que tous les Indien.nes se ressemblent⁶. Ignorées au sein de leurs diversités culturelles, les Premières Nations du Canada se voient rattachées à la taxinomie scientifique et anthropologique de l'Europe pour se retrouver dans une catégorie générique et figée, isolées du projet identitaire commun qui fonde les prémisses des colonies de peuplement. Sur les territoires de la Nouvelle-France, l'« Indien réel⁷ » est dépouillé de ses terres ancestrales, converti à des croyances chrétiennes et à des mœurs sédentaires étrangères où son indianité devient un critère de différenciation essentiel à l'égard de l'Euro-Canadien.ne⁸.

L'essayiste Albert Memmi a qualifié ce comportement d'« hostilité de type hétérophobique⁹ » face aux explorateurs qui affichent un discours ostensiblement méprisant envers la culture « sauvage » au moyen de représentations péjoratives alliant cannibalisme, barbarie et eugénisme. Fondées sur ce qu'Homi Bhabha dénomme le « fétiche » ou le « stéréotype », ces représentations imposent à l'Autochtone une identité contradictoire, au sens

⁴ Terme emprunté Bruno Cornellier (2015). *La « chose indienne » : cinéma et politiques de la représentation autochtone au Québec et au Canada*, Montréal : Nota bene, p. 72-73.

⁵ Gille Thérien, *op. cit.*, p. 21.

⁶ Amaryll, Chanady, *op. cit.*, p. 66.

⁷ Terme emprunté à Gilles Thérien, *op. cit.*, p. 23.

⁸ Amaryll Chanady, *op. cit.*, p. 66.

⁹ Dans son essai *Le racisme : description, définition, traitement* (1982), Albert Memmi instaure le concept de l'« hétérophobie » comme une peur, un refus agressif de l'Autre en fonction de divers arguments psychologiques, culturels, sociaux, biologiques ou métaphysiques. Alors que pour Memmi le racisme désigne « le refus d'autrui au nom de différences biologiques; [l'hétérophobie renvoie au] refus d'autrui au nom de n'importe quelle différence » (Albert Memmi (1982). *Le racisme : description, définition, traitement*, Paris : Gallimard, p. 115-118).

qu'on lui reconnaît une altérité tout en la déniait. Comme l'explique Bhabha, le stéréotype opère par une dichotomie opposant « projection » et « introjection », « civilisation » et « sauvagerie », ce qui par conséquent révèle un « clivage des savoirs “officiels” et fantasmatiques pour construire les positionnements et les oppositions du discours raciste¹⁰ ». Positive ou négative, l'image stéréotypée des Autochtones se veut ainsi inséparable de la colonisation et du contexte sociopolitique qui sous-tend l'immigration européenne en Amérique.

Devant ces constats, le présent chapitre cherche à dégager les principales formes de domination qui, rattachées à l'appréhension évolutionniste de l'histoire des peuples par les Européens, ont mis en place ce que le chercheur Daniel Francis appellera l'« Indien imaginaire ». Cette expression se veut tributaire à l'argumentation de son ouvrage *The Imaginary Indian* (1992), dans lequel il présume l'existence d'un « véritable » (*real*) Indien qui serait préalable à sa mise en discours¹¹. Une présentation synthétique des enjeux qui émanent des politiques autochtones les plus significatives sera ainsi articulée en regard de ce cadre : qu'elle soit incarnée sous la forme de l'ignoble Sauvage ou de la créature mythologique, la représentation de l'Indien ne fut reléguée, à travers la peinture et la science anthropologique du XIX^e siècle, à l'intérieur d'une figure discursive passive. De surcroît, nous contextualiserons les créations de certains artistes autochtones qui, par leurs pratiques engagées, servent le processus d'affirmation de la souveraineté amérindienne tout en révélant le caractère dynamique de la double figure de l'Indien¹².

¹⁰ Homi K. Bhabha, *op. cit.*, p. 143.

¹¹ Daniel Francis, *op. cit.*, p. 4-5.

¹² Gilles Thérien, *op. cit.*, p. 12.

L'inconciliable polarisation identitaire

La découverte de nouveaux territoires a engendré un désir de transcendance des empires monarchiques à travers la possibilité d'un développement outre-mer. Le jugement dépréciateur européen penche donc en faveur de la dépossession et de la conquête du territoire amérindien. Comme le rapporte l'historien wendat Georges Sioui, puisque « la survie des groupes autochtones est directement et intimement liée à la croyance européenne que toutes les cultures autres qu'euro-américaines sont appelées à disparaître », les autorités en présence refusent la reconnaissance de leurs droits moraux et civils¹³. L'interprétation de ces manœuvres politiques s'explique à travers la compréhension du discours colonial et de son rapport à l'altérité, à la différence. Confrontés à une civilisation qui semble avoir fait fi de tout progrès scientifique, social et religieux, les colons européens s'efforcent de retracer l'origine des peuples du Nouveau Monde de sorte à les intégrer à l'échelle de valeurs eurocentriques. En ce sens, le chercheur et critique Jonathan Lamy, spécialiste en études autochtones, expose comment la polarisation et la cristallisation des opinions positives et péjoratives de l'Autochtone sont basées sur l'idéologie de la négation :

Ce qui relève du sauvage s'inscrit [...] dans une double dichotomie : il y aurait, d'une part, ce qui serait civilisé et ce qui ne le serait pas et il y aurait, d'autre part, une « bonne » et une « moins bonne » façon de ne pas être civilisé. La manière « noble » serait antérieure à la civilisation (l'Âge d'or, l'Atlantide ou encore l'Eldorado, qui précèdent la civilisation) et la manière « maudite » serait une forme de dégénérescence sociétale (l'enfer suivant et punissant une civilisation qui aurait pour ainsi dire mal tourné, comme le dépeignent Sodome et Gomorrhe). Cette morale manichéenne est fortement inscrite dans la pensée chrétienne et la séparation qu'elle fait entre le Bien (le naturel, le sauvage) et le Mal (le dénaturé, la sauvagerie)¹⁴.

¹³ Georges E. Sioui (1989). *Pour une autohistoire amérindienne : essai sur les fondements d'une morale sociale*, Québec : Les Presses de l'Université Laval, p. 127.

¹⁴ Jonathan Lamy (2012). *Du stéréotype à la performance : les détournements des représentations conventionnelles des Premières Nations dans les pratiques performatives*, Thèse (Ph. D.), Université du Québec à Montréal, p. 24.

Incessamment, l'idée de l'Amérindien.ne « sauvage » naît de cette fusion entre deux modèles : l'Autochtone de l'Âge d'or, associé à la Genèse ou aux *Métamorphoses* d'Ovide, soit à une période bienheureuse qui précède la chute de l'Humanité, et le modèle de l'Homme sauvage, qui renvoie à l'image d'une marginalité sociale en vigueur en Europe dès les premiers contacts, contribuant ainsi aux schémas raciaux qui annoncent le discours évolutionniste¹⁵. Cette transformation de l'Amérindien.ne en figure magnifiée – irréelle – et/ou en tant que Sauvage primitif a mené à l'idéalisation des sociétés européennes tout comme à l'aversion des nations indigènes.

Au cours des XVI^e et XVII^e siècles, les Européens tracent le portrait de leur identité nationale en termes d'intellectualité, de culture, de forces militaires et de supériorité politique, une caractérisation symbolique qui se veut corollaire à la confusion entre les domaines de la culture et de la biologie, tout comme celle qui sous-tend les définitions de races et de nations au sein de la pensée occidentale de l'époque : les modes de vie sociopolitiques, la filiation et les appropriations territoriales sont considérés comme les principaux critères du colonisateur dans son analyse de l'humanité¹⁶. Or, en cherchant à élaborer une définition générique de l'Indien.ne à partir de qualités morales et de descriptions coutumières étrangères, les Européens ont omis l'inclusion des quelques deux mille cultures et sociétés distinctes du nouveau continent, réunissant plutôt celles-ci en un seul jugement sommaire. En conséquence, l'historien Robert Berkhofer constate la mise en place d'une codification de l'identité indigène à l'aide d'un système de représentation colonial (*White imagery*) composé de trois critères : (1) une généralisation culturelle à l'égard des Amérindien.ne.s d'Amérique du Nord (2) une interprétation de ces derniers en regard de leurs « déficiences », conformément aux idéaux européens et (3) une évaluation morale altière¹⁷. Articulés à l'étiquette du « Sauvage », les images et les discours réducteurs coloniaux ont ainsi enfermé les populations autochtones dans un régime de dépréciation identitaire. Cela peut donc se traduire par le refus, de la part des

¹⁵ Terry J. Ellingson (2001). *The myth of the Noble Savage*. Berkeley : University of California Press, p. 12-13.

¹⁶ Robert F. Berkhofer (1978). *The White man's Indian : images of the American Indian from Columbus to the present*, New York: Knopf, p. 24.

¹⁷ *Ibid.*, p. 25-26.

Euro-Américain.ne.s, « de reconnaître à l'indigène le droit à être différent¹⁸ », de sorte que l'humanisation de ce dernier n'est possible que s'il renonce à son indianité.

Dans son analyse du discours colonial, Bhabha soulève le « concept de fixité » comme l'un des caractères notables d'une idéologie colonisatrice fondée sur le déni de la différence culturelle, historique et radicale qui entraîne une « rigidité et un ordre immuable¹⁹ ». L'objectif du discours colonial se retrouve donc dans la construction d'une image dégénérée des Premiers Peuples en documentant leurs mœurs et coutumes sur la base d'une origine raciale inférieure : l'anthropophagie, la torture de prisonniers ou toutes autres formes de « cruauté » systématiquement relevées et interprétées péjorativement par les colonisateurs ont ainsi inscrit les nations autochtones dans une catégorie anthropologique aux antipodes des croyances, des valeurs et des institutions privilégiées des Européens de l'époque²⁰. Pour cette raison, plusieurs explorateurs tels que l'artiste belge Théodore de Bry (1528-1598) ont documenté les pratiques culturelles amérindiennes à partir de croquis et de dessins pernicieux dans l'objectif d'affirmer l'identité blanche et de prouver la supériorité de celle-ci en regard de ses propres dépravations (Figure 1). Cette stratégie se reflète notamment dans la théorie de la violence symbolique élaborée par le politologue Philippe Braud, qui souligne les conséquences de la manifestation d'une supériorité, voire d'une hégémonie culturelle, où une civilisation dominante « assimile ses valeurs particulières aux valeurs universelles ». Si, au départ, les Européens ont créé et propagé les premières images stéréotypées des nations autochtones, les contenus discursifs de ces dernières se sont par la suite transformés en réalité au sein de la société euro-canadienne en construction. De cette manière, le discours colonial a mis en place un phénomène de stigmatisation visant ultimement à marquer et à aliéner les cultures autochtones en regard de caractéristiques socio-ethnohistoriques « racialisées »²¹ : l'humanité

¹⁸ Élise Marienstras (1992). « La nation américaine dans la bipolarisation du monde : civilisation et sauvagerie. Les Américains face au monde sauvage », *Les mythes fondateurs de la nation américaine : essai sur le discours idéologique aux États-Unis à l'époque de l'indépendance (1763-1800)*, Bruxelles : Éd. Complexe, p. 172.

¹⁹ Homi K. Bhabha, *op. cit.*, p. 121.

²⁰ Robert F. Berkhofer, *op. cit.*, p. 27.

²¹ Ousmane Bakary Bâ (2009). *Exil et culture : génocide, fractures, deuil et reconstruction identitaire*, Québec : Les Presses de l'Université Laval, p. 52.



Figure 1. Théodore de Bry d'après les dessins de Charles LeMoyne. *How Outina's Men Treated the Slain of the Enemy*. XVI^e siècle. Gravure

se composait ainsi des races dites inférieures et sauvages, condamnées à mourir sous le poids progressiste, technologique et civilisé des races dites supérieures.

Les politiques indiennes et le déni de la présence autochtone

Durant les XVII^e et XVIII^e siècles, le contexte colonial en Amérique du Nord se caractérise par des alliances politiques et économiques entre les puissances européennes et les différentes nations autochtones du territoire²². Pour les dirigeants de la Nouvelle-France, ces relations se veulent primordiales au maintien de leur défense et à la prospérité de leur colonie, ce qui les amène à reconnaître l'autonomie et la souveraineté politique de leurs alliés wendat (hurons), annishinaabe (algonquins) et innu (montagnais), une reconnaissance qui n'existait toutefois que sur les plans rhétorique et symbolique²³. Au-delà des administrateurs coloniaux et des missionnaires qui produisent une littérature de voyage abondante, les rapports annuels des Jésuites (les *Relations*, publiées entre 1632 et 1673) se veulent les principaux vecteurs d'un second type de représentation, soit celle du « bon » et du « mauvais Indien », contribuant dès lors à la mise en place et à la diffusion des mythes du « noble sauvage » et de son pendant dépréciatif, le Sauvage « cruel » et « sanguinaire »²⁴. Malgré un enthousiasme florissant à la rencontre de ces nouvelles civilisations que les jésuites caractérisent de pauvres, simples, innocentes et à l'abri des vicissitudes issues de l'industrialisation capitaliste, ces derniers sont témoin des jeux d'alliances malhonnêtes et des objectifs d'acculturation visant à transformer les Amérindien.ne.s en loyaux citoyen.ne.s chrétien.ne.s. À cet effet, les assises apologétiques

²² Ces alliances touchent notamment les ententes relatives à la pêche à la morue, à la chasse à la baleine et, de manière plus importante, au commerce des fourrures qui émerge au cours des années 1550.

²³ Claude Gélinas (2013). « La représentation des Autochtones depuis le contact », dans Alain Beaulieu (dir.), *Les Autochtones du Québec : Des premiers contacts au Plan Nord*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, p. 179.

²⁴ Le mythe du « bon Sauvage » est présent dès la fin du premier siècle de notre ère au sein de la pensée latine de Tacite et de son ouvrage *De Origine et Situ Germanorum*. L'auteur y décrit alors les Germains en opposition aux sociétés romaines dites « civilisées » de l'époque : loin d'éprouver une dépendance aux besoins « artificiels » d'un monde vicieux et corrompu, les Germains vivent selon les lois de nature. Soi-disant dépourvue de religion, d'écriture et d'armes, leur existence est alors considérée simple, sobre, active et saine. (Paola Basile (1997). *Lahontan et l'évolution moderne du mythe du bon sauvage*, Mémoire de maîtrise, Département de langue et littérature française, Université McGill, p. 23-25).

des jésuites des XVI^e et XVII^e siècles démontrent à ce jour que leur démarche servait d'outil de propagande religieuse et d'instrument de cohésion identitaire²⁵. Loin de considérer les Premiers Peuples des Amériques comme des individus exemplaires ou des modèles à imiter, les missionnaires doivent trouver un sens à leur mission évangélisatrice et justifier leur présence dans le Nouveau Monde. Leurs discours à l'égard des nations autochtones deviennent donc peu à peu diabolisant, et les nations elles-mêmes sont caractérisées comme dépravées, vicieuses et pécheresses²⁶. À travers la prépondérance agressive des Européens dans la conquête des territoires et des luttes de pouvoir, cette double nature de l'Indien.ne prend la forme d'un mythe, d'un personnage imaginaire dérivant d'un héritage et d'une perception strictement occidentale.

Rapidement, la figure du bon sauvage est récupérée par les philosophes des Lumières comme Diderot, Voltaire et Rousseau, qui cherchent à élaborer une critique de la colonisation ethnocentrique européenne et des idéologies associées au progrès et à la raison, lesquelles se veulent caractéristiques de la pensée du XVIII^e siècle. Le noble sauvage acquiert ainsi une connotation romantique : considéré comme généreux, noble, courageux, doux et hospitalier, cet « enfant de la nature » se voit retirer ses attributs « bestiaux » au profit d'une iconographie hybride au sein de laquelle l'Amérindien.ne serait victime de l'envahissement libéral de l'Européen.ne « civilisé », à tel point que la disparition imminente des cultures autochtones se transforme en croyance nationale²⁷. À cet effet, l'historien d'art William Truettner détermine la production de ce type d'images entre 1710 et 1840, une période charnière dans l'histoire des politiques indiennes²⁸. D'une part, la mise en place des structures légales de médiation et de francisation adoptées par le régime français²⁹ révèle une volonté d'alliances militaires avec les

²⁵ Pour une synthèse récente des différents enjeux qu'ont entraînés les rencontres entre les nations autochtones et les jésuites de la Nouvelle-France, consultez l'article d'Adrien Paschoud (2012). « Aborder les Relations jésuites de la Nouvelle-France (1632-1672) : enjeux et perspectives », *Arborescences : Revue d'études françaises*, n° 2, p. 1-11.

²⁶ Paola Basile, *op. cit.*, p. 25-26.

²⁷ Robert F. Berkhofer, *op. cit.*, p. 76.

²⁸ William H. Truettner (2010). *Painting Indians and building empires in North America, 1710-1840*, Berkeley: University of California Press, p. 14.

²⁹ Pour une synthèse des principaux enjeux touchant les politiques de médiation et de francisation de la France à l'égard des peuples amérindiens, consultez l'essai de Maxime Gohier (2013). « Les politiques coloniales

Amérindien.ne.s, de manière à maintenir leur emprise sur la traite des fourrures³⁰ et leur désir de convertir ces derniers à la religion catholique³¹. D'autre part, dans l'objectif de convaincre les Iroquois de prendre les armes contre les Français, les Britanniques leur proposent une multitude de présents et de promesses quant à la protection de leurs terres et de leurs droits ancestraux³². Toutefois, la guerre de Sept Ans (1756-1763) entraîne la chute de l'autorité française pour laisser place au pouvoir britannique : le traité de Paris de même que la Proclamation royale³³, entendus en 1763, officialisent cette nouvelle hégémonie³⁴. En conséquence, la convoitise des intérêts fonciers et commerciaux des colonisateurs engendre un climat hostile dans les rapports anglo-amérindiens. Dans un énième effort d'extraire la nature sauvage considérée inhérente aux Amérindien.ne.s, les autorités britanniques tentent d'instaurer l'agriculture, la religion catholique, l'éducation et les conceptions occidentales aux nations qui ne sont désormais plus des alliées, mais des obstacles au développement national. La professeure au département de littératures et de langues du monde de l'Université de Montréal, Amaryll Chanady, révèle ce clivage culturel intrinsèquement incompatible, du point de vue des Européens, entre la civilisation et l'indianité :

Ce qui était la meilleure voie pour les Blancs devait aussi être la meilleure pour les Indiens [...]. Le progrès était une valeur en soi et la culture autochtone était vue non pas comme simplement différente, mais comme déficiente. Même si cette culture était

françaises et anglaises à l'égard des Autochtones », dans Alain Beaulieu (dir.), *Les Autochtones du Québec : Des premiers contacts au Plan Nord*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, p. 113-134.

³⁰ William B. Henderson (1980). *Canada's Indian Reserves: Pre-Confederation*, Ottawa : Ministère des Affaires indiennes et du Nord, p. 2.

³¹ Pour une étude approfondie des travaux des missionnaires jésuites en Nouvelle-France au moment de la colonisation, consultez l'ouvrage de Marc Jetten (1994). *Enclaves amérindiennes : les « réductions » du Canada, 1637-1701*, Québec : Septentrion.

³² John L. Tobias (1983). « Protection, Civilization, Assimilation : An Outline History of Canada's Indian Policy », dans Ian A. L. Getty et Antoine S. Lussier (dir.), *As Long as the Sun Shines and Water Flows*, Vancouver: UBC Press, p. 40.

³³ Plus du tiers de la Proclamation royale de 1763 est consacré aux questions indiennes afin de définir les règles de protection des terres. Bien qu'elle protégeait, dans un sens, les territoires ancestraux des Premières Nations canadiennes, les répercussions qui en découlent ont diminué sa subsistance, car elle a grandement restreint et ignoré les droits de propriété autochtones. Aucune tentative de consultation ou de négociation n'a été mise en place auprès des nations concernées, ce qui a occasionné une profonde ambiguïté à l'égard de celles-ci (Christopher Alcantara (2012). « Le cadre légal de la Loi sur les Indiens », dans Thomas Flanagan, André Le Dresse et Christopher Alcantara, *Au-delà de la Loi sur les Indiens : rétablir les droits de propriété autochtone au Canada*, Québec : Septentrion, p. 85).

³⁴ *Ibid.*, p. 84.

valorisée, le progrès était souvent considéré comme indispensable au bien-être des indigènes³⁵.

L'aveuglement et l'incompréhension culturelle des Allochtones ont donc enfermé les nations autochtones dans ce que l'auteure dénomme une « marginalisation discursive », au sens où « les Indiens restent l'objet des discours politiques et savants [mais n'y] participent pas en tant que sujets ». Cette notion se reflète notamment dans les représentations du noble sauvage du XIX^e siècle, où des artistes canadiens comme Paul Kane (1810-1871), en réponse à l'écueil des colonisateurs, sont convaincus de la disparition imminente des nations amérindiennes³⁶.

Portraitiste de formation, Kane réoriente officiellement sa carrière de peintre en 1845 lorsqu'il se consacre à l'élaboration d'une documentation artistique des coutumes et des caractéristiques physiques propres aux peuples autochtones³⁷. Sa pratique s'inscrit dans ce que l'historienne d'art Arlene Gehmacher qualifie d'« opération de sauvetage », car l'artiste cherche à préserver la culture amérindienne de plus en plus menacée par le projet colonial³⁸. La volonté de Kane s'inscrit dans le contexte sociopolitique des années 1820, lorsque les autorités canadiennes entament des stratégies de confinement et d'isolement des nations amérindiennes à l'intérieur des réserves³⁹. En corollaire, loin de considérer les Autochtones comme des alliés, des nations ou même des partenaires, Charles Bagot (1781-1843), alors gouverneur de la province du Canada, met sur pied une commission d'enquête – la Commission Bagot (1845) – dont les résultats démontrent la détérioration de la situation sociopolitique de ces derniers, et choisit d'y faire face à l'aide de différentes méthodes d'annihilation et d'acculturation permettant enfin de les intégrer à la « civilisation »⁴⁰. Kane évite toutefois de dépeindre ces diverses réalités au sein de ses huiles sur toile, préférant opter

³⁵ Amaryll Chanady, *op. cit.*, p. 135.

³⁶ Arlene Gehmacher (2014). « Biographie : l'appel du Nord-Ouest », *Paul Kane : sa vie et son œuvre*, Toronto : Institut de l'art canadien. Ressource en ligne : <http://www.aci-iac.ca/paul-kane/biographie#Lappel-du-Nord-Ouest>. Consulté le 8 mars 2016.

³⁷ Daniel Francis, *op. cit.*, p. 16.

³⁸ Arlene Gehmacher, *op. cit.*

³⁹ Alain Beaulieu (2013). « La création des réserves indiennes au Québec », dans Alain Beaulieu (dir.), *Les Autochtones du Québec: Des premiers contacts au Plan Nord*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, p. 136-137.

⁴⁰ Sébastien Grammond (2003). *Aménager la coexistence : les peuples autochtones et le droit canadien*, Bruxelles : Bruylant, p. 95-96.

pour une iconographie qui met en évidence le stéréotype du noble sauvage. Après un voyage en canoë jusqu'à des villages ojibwés des Grands Lacs, l'artiste est loin d'être impressionné par les populations qu'il rencontre, lesquelles sont d'emblée affligées par de nombreux fléaux – maladies, famine, alcoolisme –, résultats des échanges avec les colons et les commerçants⁴¹. Conséquemment, il se dirige vers l'Ouest dans l'objectif de rencontrer les communautés qui n'ont pas été entachées par les effets dévastateurs de l'empiètement colonial. Malgré la volonté documentaire de Kane et l'enthousiasme de l'époque pour ses toiles et ses croquis, plusieurs historiens tels que Russell Harper (1971), Heather Dawkins (1986), Daniel Francis (1992) et Kenneth Lister (2010) relèvent aujourd'hui les ajouts de détails – posture, vêtements, accoutrements, symboles culturels – et les constructions paysagistes sublimes de Kane, lesquelles constituent la preuve de l'idéalisation des sujets représentés à travers la tradition romantique⁴². Blâmé d'exploiter les cultures indigènes comme de simples curiosités exotiques, l'artiste crée un idéal romantique par une combinaison alliant la nature sauvage et l'Autochtone primitif. À cet effet, le tableau *Ciel constant* (huile sur toile, 1849-1856; Figure 2) illustre cette conception : une femme autochtone, dépeinte dans un cadre idyllique, rassurant pour elle-même et pour sa descendance, est entourée d'arbres immenses pourvus de lierre, suggérant un paysage vierge et révolu. D'après Gehmacher, l'arc décoratif qui entoure la scène est justifié par la volonté de Kane d'évoquer l'Arcadie⁴³, « une métaphore de la communion idéale entre l'humain et la nature, une idée communément perçue à l'époque comme étant incarnée dans la vie des peuples autochtones⁴⁴ ». Kane s'inscrit donc dans la volonté ethnographique de cette période, où les Euro-Canadien.ne.s cherchent à sauvegarder l'existence des nations autochtones telle qu'elle fut avant l'arrivée massive des colonisateurs :

⁴¹ Daniel Francis, *op. cit.*, p. 16-17 et 23.

⁴² Voir à ce sujet Russell J. Harper (1971). *Kane's Frontier: Including Wanderings of an Artist among the Indians of North America by Paul Kane*. Austin: University of Texas Press; Heather Dawkins (1986). « Paul Kane and the Eye of Power: Racism in Canadian Art History », *Vanguard*, vol. 15, n° 4, p. 24-27; Daniel Francis (1992). *The Imaginary Indian: the image of the Indian in Canadian culture*, Vancouver: Arsenal Pulp Press et Kenneth R. Lister (2010). *Paul Kane, the Artist: Wilderness to Studio*, Toronto: Musée royal de l'Ontario.

⁴³ En regard de l'auteure, l'« Arcadie » est un terme « employé pour désigner un lieu idyllique et pastoral, ou un paysage naturel utopique » (Arlene Gehmacher, *op. cit.*).

⁴⁴ *Idem.*



Figure 2. Paul Kane. *Ciel constant*. v. 1849-1856. Huile sur toile. 63, 5 x 76,2 cm.
Musée royal de l'Ontario, Toronto.

la fascination subjective et voyeuriste de l'artiste est le facteur principal qui l'a conduit au déni des signes d'assimilation culturelle afin de privilégier les modes de vie traditionnels, supprimant dès lors l'espoir de tout questionnement quant au rôle du colon blanc dans la disparition annoncée des Premières Nations.

Emprisonnés dans une passivité politique et militaire, exterminés par les maladies et dépouillés de leur territoire ancestral, les Autochtones de la seconde moitié du XIX^e siècle sont confrontés à l'imposition de leur mise en tutelle : ne pouvant ni perpétuer le mode de vie de leurs ancêtres ni bénéficier d'une intégration absolue à la société dominante, les peuples « sauvages » sont incapables d'assurer la protection de leurs biens et se voient quotidiennement démunis par les manœuvres illégales des institutions euro-canadiennes⁴⁵. En 1857 est adopté l'*Acte pour encourager la civilisation graduelle*, une politique qui, pour la première fois dans l'Histoire, impose un statut législatif particulier⁴⁶ à tous les Indien.ne.s dans l'objectif de marquer les distinctions légales entre eux et les autres Canadien.ne.s. Si à première vue cette stratégie s'avère paradoxale, l'attribution de ce statut relève davantage du cadeau empoisonné, car l'acquisition de ce dernier vient de pair avec un processus d'émancipation, soit la révocation volontaire ou non du statut d'Indien. L'acte vise ainsi à favoriser l'assimilation agressive des peuples autochtones, puisqu'il contraint à l'émancipation les Indiens de sexe masculin faisant preuve d'un bon niveau d'alphabétisation et d'instruction en vertu de leurs qualités morales et de la preuve de leur solvabilité au sein de la société

⁴⁵ Sébastien Grammond, *op. cit.*, p.70.

⁴⁶ Le Canada accorde le « statut d'Indien » à toute « personne pur sang » qui appartient à une tribu, de même qu'à son conjoint.e et sa descendance. Ce statut est également attribué aux individus qui ont été adoptés et qui ont vécu avec des Indien.ne.s pendant leur enfance, ainsi qu'à toute personne qui, au fil du temps, désire acquérir ce statut avec les preuves de descendance amérindienne nécessaires : les noms et prénoms de toutes les personnes à qui le gouvernement accorde le statut d'Indien sont ainsi consignés dans le registre des Indiens, ce qui les inscrit automatiquement comme membre d'une bande. Toutefois, comme l'indique l'avocate Renée Dupuis, « le statut d'Indien ne remplace pas le statut de citoyen canadien; il s'y ajoute », et puisque l'Indien est placé sous la tutelle du gouvernement fédéral, celui-ci est exempté de taxes au sein des réserves et reçoit des services d'éducation, de santé et de logement directement du fédéral, contrairement aux autres Canadien.ne.s qui perçoivent ces derniers par le biais de leur province de résidence. (Renée Dupuis (1991). *La question indienne au Canada*, Montréal : Boréal, p. 43).

dominante⁴⁷. L'avocat Sébastien Grammond recense les principaux impacts de cette stratégie prédéterminée :

L'émancipation d'un homme avait pour conséquence l'émancipation de son épouse et de ses enfants. L'émancipé avait droit de recevoir une partie des terres de la réserve de sa bande, ainsi qu'un montant d'argent représentant les annuités capitalisées auxquelles il aurait eu droit s'il était demeuré Indien. On voit donc que l'émancipation avait pour effet de couper les liens entre un individu et sa bande et de morceler la réserve de celle-ci. C'est ce qui explique que peu d'Autochtones ont volontairement choisi cette voie⁴⁸.

En somme, la détérioration de l'autodétermination, de la justice et de la liberté des Premières Nations du Canada s'explique par le positivisme⁴⁹ et le paternalisme pratiqués par les puissances coloniales. À bien des égards, les nations amérindiennes ont été opprimés à travers un discours statique et réducteur : leurs origines ont été examinées, leurs histoires racontées, leurs pratiques culturelles analysées, mesurées, déformées, laissant place à une construction de l'altérité exempte de fondement moral ethnologique. Tel que le soulève Lamy, « pour coïncider avec son image, l'Indien doit coïncider avec le passé imaginaire et figé dans lequel il a été projeté. L'authenticité de l'amérindianité imaginaire réside dans la concordance avec une représentation qui s'oppose à l'Histoire. L'Amérindien.ne qui se civilise, selon cette logique, se « désamérindianise⁵⁰ ». Par des procédés répétés d'exclusion, de marginalisation et d'assimilation, l'existence autochtone devient ainsi un « problème » pour l'élite politique canadienne, qui par son ingérence, dévoile le reniement fondamental de l'indianité.

⁴⁷ Wendy Moss et Elaine Gardner-O'Toole (1987). *Les Autochtones : historique des lois discriminatoires à leur endroit*, Ottawa : Gouvernement du Canada, p. 6-7.

⁴⁸ Sébastien Grammond, *op. cit.*, p. 103.

⁴⁹ Selon Sébastien Grammond, le positivisme juridique « signifie que les États colonisateurs se sont arrogé unilatéralement le droit de décider du régime juridique des peuples autochtones et des droits qui leur étaient reconnus ». (*Ibid.*, p. 104).

⁵⁰ Jonathan Lamy, « Du stéréotype à la performance: les détournements des représentations conventionnelles des Premières Nations dans les pratiques performatives », *op. cit.*, p. 28.

La Loi sur les Indiens de 1876

L'Acte des sauvages (1876) constitue le premier document légal à présenter une refonte générale des lois et des politiques coloniales issues de la Proclamation royale (1763), de l'Acte pour encourager la civilisation graduelle (1857) et de l'article 91(24) de la Loi constitutionnelle de 1867 (1867), qui a confirmé le rapport fiduciaire entre l'État et les Indiens.⁵¹ En dépit de plusieurs amendements fédéraux, Grammond rapporte que la *Loi sur les Indiens* prend officiellement la forme qu'on lui connaît aujourd'hui à partir de 1880, créant du même coup le ministère des Affaires indiennes : « Modifiée à de nombreuses reprises pour y ajouter des dispositions restreignant de plus en plus les libertés des Autochtones et accordant un pouvoir de plus en plus envahissant aux autorités fédérales », cette loi amenuise les droits des nations amérindiennes en inscrivant ses postulats de bases – assimiler, civiliser, protéger – à l'intérieur des politiques d'acculturation propres aux XIX^e et XX^e siècles⁵². Assujetti et réduit à l'incapacité par les pouvoirs législatifs absolus de la Couronne britannique, chaque « Indien inscrit » (Note 65, chapitre 1) perd son pouvoir d'action dans tous les aspects de la vie quotidienne; de la nature de la gouvernance des bandes, à l'appui ou à l'interdiction de certaines pratiques culturelles (comme la Danse du soleil et le potlatch⁵³) jusqu'aux modes de possession des terres.

Dans son ouvrage *La tragédie des Indiens du Canada* (1969), Harold Cardinal examine certains articles de la Loi et révèle les restrictions rhétoriques du gouvernement fédéral,

⁵¹ Bruno Cornellier (2015). *La « chose indienne » : cinéma et politiques de la représentation autochtone au Québec et au Canada*, Montréal : Nota bene, p. 20.

⁵² Sébastien Grammond, *op. cit.*, p. 97.

⁵³ La Danse du Soleil est pratiquée par les Autochtones des plaines, notamment la nation sioux. Vénéralant le soleil et les représentations naturelles du Grand Esprit, elle fut condamnée par les instances coloniales suite aux nombreuses mutilations corporelles qu'elle suscitait pour sa cérémonie: elle fut donc proscrite et les Autochtones furent obligés de pratiquer ce rituel à l'extérieur des réserves. Quant au potlatch, il s'agit d'une imposante démonstration de statut social à l'aide de danses, de discours et de distributions de cadeaux. La société canadienne du XIX^e siècle associait ce rite à la démesure et à l'excès, d'autant plus que les missionnaires chrétiens assimilaient cette coutume à divers péchés. En bref, ces divers rituels étaient proscrits, car ils représentaient les symboles de l'altérité absolue. (Anne Garrait-Bourrier (2006). « Spiritualités et fois amérindiennes. Résurgence d'une identité perdue », *Cercles*, n° 15, p. 75 et Michel Wasserman (2004). *Le dernier potlatch: les Indiens du Canada, Colombie-Britannique*, Paris : L'Harmattan, p. 17-23 et 45-51.)

lesquelles ébranlent directement les droits civiques et personnels des Premières Nations, relativement au droit de chasse, de trappe et de pêche, au droit à l'éducation, à des soins médicaux gratuits et immédiats, au droit à la terre et au développement économique en terres de réserves⁵⁴. À cet effet, l'article 18 (*Les réserves sont détenues à l'usage et au profit des Indiens*) accorde au ministre des Affaires indiennes en fonction un pouvoir arbitraire quant à l'utilisation de terres de réserve pour l'édification d'écoles, d'hôpitaux et pour tout autre projet visant à améliorer les conditions sociales de la bande⁵⁵. Malgré les nobles apparences, l'existence de cet article est corollaire à l'impossibilité de l'Autochtone inscrit d'acquérir un titre de propriété privée sur sa résidence, de sorte que ce dernier est exposé en tout temps à une expropriation sans compensation financière imposée par les agents fédéraux. De surcroît, l'article 64 (*Dépense de sommes d'argent en capital avec consentement*) autorise le conseil de bande à utiliser les fonds financiers de la réserve pour différents travaux de restructuration – constructions de routes, de ponts, d'habitations, etc. – alors que la totalité des fonds monétaires de la bande, aussi bien capital que revenu⁵⁶, n'est administré que sous l'autorité du gouvernement fédéral⁵⁷. Faute d'accès à un financement autogéré, la bande indienne ne peut amorcer la mise en place de projets collectifs sans l'autorisation du ministre. Enfin, l'article 81 (*Règlements administratifs*), qui concède au conseil de bande le droit d'élaborer certains règlements administratifs relatifs aux domaines de la santé, du commerce, de l'agriculture et de l'entretien routier, est d'emblée brimée par l'article 83 (*Règlements administratifs*), précisant dès lors le droit de veto du ministre des Affaires indiennes, qui doit d'abord juger de la bonne administration de la réserve avant d'user de son pouvoir pour désavouer ou autoriser la mise en place de tout règlement établi par le conseil de bande⁵⁸. Le discours de l'élite politique canadienne démontre donc le désir d'absorber les Premières Nations au sein de la culture dominante afin de dissiper la « problématique » sociale, économique et politique

⁵⁴ Harold Cardinal (1970) [1969]. *La tragédie des Indiens du Canada*, Montréal: Éditions du Jour, p. 54.

⁵⁵ Canada. Ministre de la Justice (1996). *Indian Act : R.s., 1985, c. 1-5 = Loi sur les Indiens : L.R. (1985), ch. 1-5*, Ottawa : Affaires indiennes et du Nord Canada, p. 18-19.

⁵⁶ Cardinal précise que le « capital [représente] l'argent provenant essentiellement de la vente des terres qu'on a cédées au gouvernement ou des biens alors que les revenus proviennent essentiellement des ventes des produits de la bande, produits d'une propriété commune. » (Harold Cardinal, *op. cit.*, p. 64-65).

⁵⁷ *Idem.*

⁵⁸ *Idem.*

causée par la présence autochtone en territoire canadien. En plus de servir de catalyseur au déclenchement des pensionnats autochtones⁵⁹, la *Loi sur les Indiens* octroie au gouvernement fédéral l'omnipotence du *membership* et de la définition légale des Autochtones en fonction de la proportion sanguine, un système qui progressivement visait à détruire les sociétés matrilineaires⁶⁰. La Loi entretient donc l'idéologie évolutionniste perpétrée par les colonisateurs depuis les premiers contacts, soit l'existence de deux mondes culturels bel et bien inconciliables : celui des Canadien.ne.s, qu'il faut promouvoir, et celui des Autochtones, qu'il faut éradiquer.

À l'aube du XX^e siècle, la prise de parole autochtone est par conséquent rarissime : l'Indien.ne est toujours prisonnier de cette figure discursive statique énoncée par Thérien, alimentée par la littérature subjective et non spécialisée visant à légitimer la construction d'une identité nationale homogène et singulière. Au Québec, la symbolique de l'indianité est reprise afin de servir les ambitions politiques des Canadien.ne.s français.se.s au lendemain de la défaite des patriotes de 1837-1838. L'artiste portraitiste Antoine Plamondon (1804-1895) choisit alors de dépeindre Zacharie Vincent (1815-1886), un jeune chef de la communauté huronne-wendat du village de la Jeune-Lorette, afin d'illustrer le sort sociopolitique similaire des deux nations⁶¹ ». L'œuvre *Le Dernier des Hurons* (huile sur toile, 1838; Figure 3) s'inscrit dans les traditions picturales du noble sauvage : debout au milieu d'une forêt vierge et vêtu à la canadienne, Zacharie Vincent revêt l'image du dignitaire adressant un dernier regard à sa nation, une perception renforcée par le ciel ténébreux de l'arrière-plan, où le symbolisme de

⁵⁹ L'établissement des pensionnats indiens au XIX^e siècle sera l'une des politiques coloniales les plus dévastatrices en regard de la culture amérindienne. Placés de force ou kidnappés, les enfants sont victimes de violences physiques, psychologiques et parfois même sexuelles, tout en subissant une éducation catholique intransigeante qui les oblige à abandonner leur langue, leurs traditions et leurs valeurs. En décembre 2015, le gouvernement fédéral dévoile, après plus de cinq ans de recherche, les rapports finaux de la *Commission nationale de Vérité et réconciliation* : les autorités gouvernementales « reconnaissent [*sic*] les séquelles et les conséquences liées aux pensionnats. Sans nécessairement s'inscrire dans une démarche de guérison, la commission [...] souhaite surtout faire œuvre de mémoire collective et sensibiliser les non-Autochtones au drame que les peuples autochtones ont subi ». (Mylène Jaccoud (2013). « Justice et peuples autochtones au Québec : une autodétermination relative », Alain Beaulieu (dir.), *Les Autochtones du Québec: Des premiers contacts au Plan Nord*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, p. 236-237).

⁶⁰ Bruno Cornellier, *op. cit.*, p. 207.

⁶¹ Louise Vigneault (2006). « Zacharie Vincent : dernier Huron et premier artiste autochtone de tradition occidentale », *Mens : revue d'histoire intellectuelle de l'Amérique française*, vol. 6, n° 2, p. 241.



Figure 3. Antoine Plamondon. *Le Dernier des Hurons*. 1838. Huile sur toile. 114,3 x 96,5 cm. Collection privée.

l'ombre qui s'impose à la lumière se lie à la mort, au danger et au mystère⁶². Le propos de Plamondon renvoie ainsi indirectement à la situation sociopolitique des Canadien.ne.s français.e.s, eux aussi menacés d'acculturation et d'extinction. En regard des théories d'inclusion et d'exclusion énoncées par Chanady, le sort discursif de l'Autochtone se retrouve encore une fois entre les mains de l'Euro-Canadien.ne, ce qui consolide l'écriture d'une Histoire hégémonique radicalement marginalisante et déformatrice de la réalité amérindienne⁶³.

Âgé de vingt-trois ans lorsqu'il sert de modèle à Plamondon, Zacharie Vincent entreprend lui aussi une carrière de peintre sous les conseils de ce dernier : regroupant plus de six cents dessins et huiles sur toile, son œuvre se compose d'autoportraits et de scènes de la vie quotidienne qui traduisent sa propre subjectivité et la contemporanéité de la nation wendat, laquelle demeure instable en raison des immersions répétées des colonisateurs depuis le XVIII^e siècle. De ce fait, l'historienne d'art Louise Vigneault rapporte que « la communauté se tourne vers d'autres stratégies de survivance, notamment la sauvegarde de l'identité ethnique et la régénérescence sociale et culturelle », dans lesquelles Vincent se veut l'un des agents les plus significatifs⁶⁴ et sans doute le premier Huron à s'approprier les règles et les fondements de la peinture académique occidentale⁶⁵. Son autoportrait *Zacharie Vincent et son fils Cyprien* (v. 1851, huile sur toile; Figure 4) incarne une réponse à l'iconographie romantique et mélancolique de son maître. Représenté avec son fils aîné, Vincent s'inspire des portraits familiaux du XIX^e siècle afin de démentir le mythe de disparition de la communauté huronne⁶⁶. La démonstration évidente d'une continuité filiale brise le réseau sémantique de

⁶² Louise Vigneault, *Ibid.*, p. 241., tiré de François-Marc Gagnon (1989). « Antoine Plamondon, Le dernier des Hurons (1838) », *The Journal of Canadian Art History/ Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 12, n° 1, p. 69.

⁶³ Amaryll Chanady, *op. cit.*, p. 32.

⁶⁴ Louise Vigneault (2014). « Biographie : “ Le dernier Huron ” », *Zacharie Vincent : sa vie et son œuvre*, Toronto : Institut de l'art canadien. Ressource en ligne (80 pages).

⁶⁵ Louise Vigneault, « Zacharie Vincent : dernier Huron et premier artiste autochtone de tradition occidentale », *op. cit.*, p. 240.

⁶⁶ Louise Vigneault, « Œuvres phares : Zacharie Vincent et son fils Cyprien », *Zacharie Vincent : sa vie et son œuvre*, *op.cit.*



l'« Indien statique » ou « imaginaire » pour révéler l'aspect dynamique de la figure autochtone, où son rôle en tant qu'agent de changement face à un discours réducteur entre les

Figure 4. Zacharie Vincent. *Zacharie Vincent et son fils Cyprien*. v. 1851. Huile sur toile. 48,5 x 41,2 cm. Musée national des beaux-arts du Québec.



Figure 5. Louis-Prudent Vallée. *Zacharie Vincent travaillant devant son chevalet à un autoportrait* (titre non officiel). v.1875-1878. Photographie. Papier albuminé. 9,8 x 14,5 cm. Université de Montréal

Blancs et les Autochtones, permet à Vincent de rétablir et de contrôler l'image de sa communauté tout en instaurant un système de communication avec son public⁶⁷.

Au cours des années 1860, la prospérité du médium photographique permet une aisance sans précédent du processus de reproductibilité et de diffusion des images, ce qui engendre un fort potentiel commercial. Avec l'élaboration de la carte de visite au tournant des années 1870, plusieurs artistes exploitent cette technique afin de légitimer leur statut professionnel. Aux alentours de 1875-1878, Louis-Prudent Vallée (1837-1905) photographie Zacharie Vincent (Figure 5) œuvrant sur un autoportrait, ce qui permet à ce dernier de légitimer son statut d'« artiste professionnel » tout en certifiant qu'il en est lui-même l'auteur. Dans le contexte d'implantation de la *Loi sur les Indiens*, le choix de Vincent de se faire photographe s'adonnant à un tableau relève d'une volonté politique. L'autoréférentialité de cette image permet à l'artiste d'affirmer la survivance et l'agentivité des cultures autochtones qui sont pourtant toujours pensées, jugées, admirées ou condamnées par la culture dominante en regard d'une préconception passéiste de l'indianité. Paroxysme du régime colonial en vigueur depuis les premiers contacts, la *Loi sur les Indiens* a dépossédé les communautés autochtones de leur intégrité, de leur autosuffisance économique et de leur indépendance d'esprit. Dans cette optique, la criminologue Mylène Jaccoud confirme que

dans un contexte où les séquelles de la colonisation ont généré des problèmes sociaux considérables, nouveaux et endémiques pour lesquels les systèmes régulateurs traditionnels n'ont pas été conçus, il devenait difficile pour les Autochtones de s'appuyer sur leurs pratiques traditionnelles (de toute manière affaiblies par la mise en tutelle) pour tenter de contrecarrer la déstabilisation de leur société⁶⁸.

⁶⁷ Louise Vigneault, « Style et technique : Fonction de la photographie », *Zacharie Vincent : sa vie et son œuvre*, *op.cit.*

⁶⁸ Mylène Jaccoud, *op. cit.*, p. 239.

La pratique de Zacharie Vincent se veut ainsi annonciatrice des stratégies de décolonisation mises en application par les artistes autochtones des XX^e et XXI^e siècles, dont le processus créatif est l'objet de réappropriation, de réclamation et de guérison⁶⁹. En 1967, pour la première fois à Montréal, les artistes autochtones ont l'occasion de briller sur la scène cosmopolite offerte grâce à l'Expo 67. Désigné aux Premières Nations du Canada, le Pavillon indien fait état de leurs richesses artistiques et patrimoniales au sein d'un contexte voué aux dialogues entre les cultures. Comme le constate Guy Sioui Durand,

jusqu'alors, les quelques artistes autochtones contemporains travaillaient surtout isolés, aucune association nationale n'existant, leur rassemblement pour cette grande manifestation d'envergure internationale allait non seulement fournir un éventail de la pluralité des cultures amérindiennes d'Ouest en Est, mais surtout, par ce vaste dévoilement de l'imaginaire amérindien, révéler à une audience internationale une vision autochtone du monde commune n'indissociait pas traditionalisme et modernisme [...] Le Pavillon indien d'Expo 67 préfigure donc la réappropriation politique et artistique qui va suivre et dont rendront compte les transformations géopolitiques et artistiques ultérieures⁷⁰.

Conséquemment, les revendications des artistes autochtones s'inscrivent au sein de mouvements dynamiques et complexes centrés sur l'autodétermination indigène. Les militant.e.s amérindien.ne.s s'insurgent ainsi contre le contrôle absolu des autorités fédérales, qui depuis des siècles, enferment les Premières Nations dans un état de dépendance ayant mené à la perte de leur authenticité, à la déspiritualisation et à un profond sentiment d'aliénation par rapport au système politique national.

⁶⁹ France Trépanier et Chris Creighton-Kelly (2012). « Comprendre les arts autochtones au Canada aujourd'hui : analyse de la connaissance et de la documentation », Ottawa : Conseil des arts du Canada, p. 63.

⁷⁰ Guy Sioui Durand (2003). « Jouer à l'Indien est une chose, être un Amérindien en est une autre », Vol. 33, No 3, p. 32.

Du colonialisme au néocolonialisme : le *Red Power*, l'occupation d'Alcatraz et le *American Indian Movement*

Les années 1960 et 1970 ont constitué un tournant idéologique majeur au sein des groupes autochtones d'Amérique du Nord, particulièrement aux États-Unis. En cela, le « problème indien » s'est détaché tranquillement de l'ère coloniale pour se transposer dans ce que l'on peut dénommer le « postcolonialisme » ou le « néocolonialisme »⁷¹. Fervents défenseurs de leur indianité, des militant.e.s amérindien.ne.s provenant des milieux urbains, des collèges et des universités sont influencés par les mouvements gauchistes radicaux de contestation politique, ce qui provoque l'une des actions les plus saillantes du pan-indianisme⁷² avec la prise de la prison d'Alcatraz, en 1969, à proximité de San Francisco. Inspirée des actions revendicatrices de leurs confrères et consœurs du *Black Power*, l'occupation de l'île d'Alcatraz marque l'avènement du *Red Power* (1969-1978), qui milite pour la reconnaissance des droits autochtones et s'engage à contrer le racisme urbain de même que les opérations policières abusives qui surviennent dans les réserves⁷³. L'occupation a donc permis de mettre en lumière le renouvellement historique des communautés autochtones à

⁷¹ La notion de « postcolonialisme » fait l'objet de discussions agitées auprès des nations autochtones du continent, puisque celle-ci suppose l'idée que l'oppression coloniale est terminée et révolue. Alors qu'une certaine élite universitaire non autochtone semble s'appropriier le discours postcolonial pour encore une fois définir le sort et les préoccupations actuelles des Premières Nations (Voir Thomas Flanagan (2000). *First Nation? Second Thoughts*, Montréal : McGill-Queen's University Press et Réjean Morissette (2012). *Les Autochtones ne sont pas des pandas : histoire, autochtonie et citoyenneté québécoise*, Montréal : Hurtubise), nombre de celles-ci préfèrent l'usage du terme « néocolonialisme » afin de caractériser une nouvelle forme spécifique de domination. Suite au contexte historique des années 1960 et 1970, les nations amérindiennes se font offrir des marges d'autonomie plus grande, malgré les discours et les actions discriminatoires qui perdurent, telle la permanence de la *Loi sur les Indiens* ou l'appropriation illégale de terres ancestrales. Par conséquent, le néocolonialisme révèle que la convergence des ambiguïtés politiques issues des États nation demeure toujours alarmante (Linda Tuhiwai Smith (1999). *Decolonizing methodologies: research and indigenous peoples*, New York: Zed Books, 208 p. 24).

⁷² Le pan-indianisme se réfère à divers mouvements et philosophies de définition identitaire fondés sur les valeurs et les expériences communes au métarécit colonial des nations indigènes. Né à la fin des années 1970, le pan-indianisme implique une synthèse des réalités spirituelles et de la sagesse traditionnelle afin de promouvoir la solidarité entre les différents groupes autochtones des Amériques, indépendamment des affiliations tribales ou locales (Guy Lanoue (1990). « La désunion fait la force. Survie et tensions chez les Sekani de la Colombie-Britannique », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 14, n° 2, p. 122).

⁷³ N.D. (2011). *Les Indiens d'Amérique : des Micmacs au Red Power : l'aventure oubliée*, Paris : Sophia publications, p. 5.

travers la revitalisation culturelle et la tradition, dont la survie se voulait de plus en plus menacée.

La nuit du 20 novembre 1969, un groupe de quatre-vingt-neuf activistes – constitué en majorité d'étudiant.e.s – issus de différentes communautés, et réunis sous le nom d'*Indians of All Tribes*, envahit l'ancienne prison militaire (1909-1933) et fédérale (1934-1963) de l'île d'Alcatraz. Dès le lendemain, Richard Oakes (1942-1972), un jeune mohawk engagé et porte-parole de cette invasion, réclame la « découverte » et la possession de l'île par la lecture d'une Proclamation (Figure 6) devant une audience médiatique. Ironique, le ton de ce document cherche avant tout à déconstruire la rhétorique politique cachée derrière les législations gouvernementales, telles que la Proclamation royale de 1763, pour révéler les séquelles laissées par la conquête de territoires et l'effet domino engendré par la colonisation⁷⁴. Oakes et les militant.e.s transmettent ainsi leur désir d'acheter l'île d'Alcatraz pour la modique somme de vingt-quatre dollars en perles de verre et en tissu rouge : une proposition humoristique et ingénieuse qui renvoie à la tentative du gouvernement californien d'obtenir soixante-cinq millions d'acres de terres indiennes quelques mois seulement avant l'occupation. Les protestataires se vantent dès lors que leur offre de 1,24\$ par acre de terre considère l'inflation du marché foncier, contrairement aux redevances de 0,47\$ offertes aux nations de la Californie pour la cession de leurs terres ancestrales. Dans le même ordre d'idée, la Proclamation d'Alcatraz revendique la construction d'un musée dédié à l'édification des « prérogatives » léguées par les colonisateurs aux Premières Nations américaines, soit la maladie, l'alcool, la pauvreté et l'extermination de leurs familles et de leurs descendances⁷⁵.

⁷⁴ Dean Rader (2011). *Engaged resistance: American Indian art, literature, and film from Alcatraz to the NMAI*, Austin: University of Texas Press, p. 11-12 et 14.

⁷⁵ Casey Ryan Kelly, *op. cit.*, p. 175-176.



proclamation:

To The Great White Father And All His People



We, the native Americans, re-claim the land known as Alcatraz Island in the name of all American Indians by right of discovery.

We wish to be fair and honorable in our dealings with the Caucasian inhabitants of this land, and hereby offer the following treaty:

We will purchase said Alcatraz Island for twenty-four dollars (\$24) in glass beads and red cloth, a precedent set by the white man's purchase of a similar island about 300 years ago. We know that \$24 in trade goods for these 16 acres is more than was paid when Manhattan Island was sold, but we know that land values have risen over the years. Our offer of \$124 per acre is greater than the 47 cents per acre the white men are now paying the California Indians for their land.

We will give to the inhabitants of this island a portion of the land for their own to be held in trust by the American Indian Affairs and by the bureau of Caucasian Affairs to hold in perpetuity - for as long as the sun shall rise and the rivers go down to the sea. We will further guide the inhabitants in the proper way of living. We will offer them our religion, our education, our life-ways, in order to help them achieve our level of civilization and thus raise them and all their white brothers up from their savage and unhappy state. We offer this treaty in good faith and wish to be fair and honorable in our dealings with all white men.

We feel that this so-called Alcatraz Island is more than suitable for an Indian reservation, as determined by the white man's own standards. By this we mean that this place resembles most Indian reservations in that:

1. It is isolated from modern facilities, and without adequate means of transportation.
2. It has no fresh running water.
3. It has inadequate sanitation facilities.
4. There are no oil or mineral rights.
5. There is no industry and so unemployment is

very great.

6. There are no health care facilities.
7. The soil is rocky and non-productive; and the land does not support game.
8. There are no educational facilities.)
9. The population has always exceeded the land base.
10. The population has always been held as prisoners and kept dependent upon others.

Further, it would be fitting and symbolic that ships from all over the world, entering the Golden Gate, would first see Indian land, and thus be reminded of the true history of this nation. This tiny island would be a symbol of the great lands once ruled by free and noble Indians.

What use will we make of this land?

Since the San Francisco Indian Center burned down, there is no place for Indians to assemble and carry on tribal life here in the white man's city. Therefore, we plan to develop on this island several Indian institutions:

1. A CENTER FOR NATIVE AMERICAN STUDIES will be developed which will educate them to the skills and knowledge relevant to improve the lives and spirits of all Indian peoples. Attached to this center will be traveling universities, managed by Indians, which will go to the Indian Reservations, learning those necessary and relevant materials now about.

2. AN AMERICAN INDIAN SPIRITUAL CENTER which will practice our ancient tribal religious and sacred healing ceremonies. Our cultural arts will be featured and our young people trained in music, dance, and healing rituals.

3. AN INDIAN CENTER OF ECOLOGY which will train and support our young people in scientific research and practice to restore our lands and waters to their pure and natural state. We will work to de-pollute the air and water of the Bay Area. We will seek to restore fish and animal life to the area and to revitalize sea life which has been threatened by the white man's way. We will set up faci-

ilities to desalt sea water for human benefit.

4. A GREAT INDIAN TRAINING SCHOOL will be developed to teach our people how to make a living in the world, improve our standard of living, and to end hunger and unemployment among all our people. This training school will include a center for Indian arts and crafts, and an Indian restaurant serving native foods, which will restore Indian culinary arts. This center will display Indian arts and offer Indian foods to the public, so that all may know of the beauty and spirit of the traditional INDIAN ways.

Some of the present buildings will be taken over to develop an AMERICAN INDIAN MUSEUM, which will depict our native food & other cultural contributions we have given to the world. Another part of the museum will present some of the things the white man has given to the Indians in return for the land and life he took: disease, alcohol, poverty and cultural decimation (As symbolized by old tin cans, barbed wire, rubber tires, plastic containers, etc.) Part of this museum will remain a dungeon to symbolize both those Indian captives who were incarcerated for challenging white authority, and those who were imprisoned on reservations. The museum will show the noble and the tragic events of Indian history, including the broken treaties, the documentary of the Trail of Tears, the Massacre of Wounded Knee, as well as the victory over Yellow Hair Custer and his army.

In the name of all Indians, therefore, we re-claim this island for our Indian nations, for all these reasons. We feel this claim is just and proper, and that this land should rightfully be granted to us for as long as the rivers shall run and the sun shall shine.

Signed,

Indians of all Tribes
November 1969
San Francisco, California

Figure 6. La Proclamation d'Alcatraz dans son entièreté. Publiée par le journal *The Movement* en janvier 1970.

Pendant les dix-huit mois que dure l'occupation, les militant.e.s autochtones ornent également les façades et les structures des bâtiments de symboles visuels qui ont immortalisé leur présence, une stratégie qui leur permet d'exposer la nature destructrice du projet colonial et de la transcender⁷⁶.

L'île d'Alcatraz prend désormais la forme d'une murale monumentale à travers laquelle les occupant.e.s s'approprient les moyens de production médiatique et l'appareillage discursif de la culture dominante : un véritable catalyseur pour l'esthétique amérindienne contemporaine⁷⁷. Le professeur Dean Rader soutient que les militant.e.s ont recours au pouvoir symbolique de l'iconographie comme une « arme sémiotique » (*semiotic weapon*) portée par la résistance radicale⁷⁸. Alliant l'art visuel à l'oralité et à l'écriture, les deux cents « graffitis » peints sur les murs, les portes et les installations de l'ancienne prison fédérale sous-tendent une dichotomie entre destruction et création, qui procurent une voix éloquente aux questions sur l'identité, la souveraineté et l'autonomie indigène. En ce sens, les théories de l'iconoclasme politique d'Emmanuel Fureix et de Johann Chapoutot s'imprègnent de ces conflits ethno-sociopolitiques pour justifier une définition moderne de l'iconoclasme comme « altération », « profanation » ou « souillure » intentionnelle « d'une image, dont le degré et les modalités varient et sont eux-mêmes signifiants⁷⁹ ». Sur l'île, la figure du pygargue à tête blanche, emblème national des États-Unis et symbole de paix, de courage et de liberté, est représentée par de nombreux ornements sculpturaux surplombant les édifices carcéraux. Or, comme le soutient Michel Foucault (1926-1984) dans son ouvrage *Surveiller et punir*, les prisons ont toujours incarné un dispositif étatique de puissance et de domination par le biais du

⁷⁶ Pour la présente étude, l'attention est portée sur les stratégies créatrices mises en œuvre par les occupant.e.s pour révéler des engagements et des réponses critiques en regard de l'histoire coloniale. Au détriment d'une chronologie exhaustive du déroulement de l'occupation, l'objectif de cette section est de promouvoir la naissance de démarches radicales et novatrices qui soulignent la résilience des nations autochtones.

⁷⁷ Dean Rader (2011). « Indigenous Semiotics and Shared Modernity », dans Denise K. Cummings (éd.), *Visibilities: perspectives on contemporary American Indian film and art*, East Lansing: Michigan State University Press, p. 145-146.

⁷⁸ Dean Rader, « Engaged resistance: American Indian art, literature, and film from Alcatraz to the NMAI », *op. cit.*, p. 18.

⁷⁹ Emmanuel Fureix et Johann Chapoutot (2014). *Iconoclasme et révolutions : de 1789 à nos jours*, Ceyzérieu : Champ Vallon, p. 15 et 218.

contrôle et de la surveillance⁸⁰. Les militant.e.s d'Alcatraz ont par conséquent saisi le paradoxe idéologique performé par la présence de l'oiseau en territoire pénitencier, les amenant à modifier le sens de cette allégorie libérale à plusieurs reprises.

Dans un premier cas (Figure 7), le mot « *FREE* » (« LIBRE ») se dévoile à travers les bandes verticales du drapeau américain qui a été altéré par de la peinture rouge. La métonymie se retrouve ainsi au cœur du langage verbal et visuel perpétré par le « vandalisme » des occupant.e.s. D'une part, cette inscription spécifique interroge les symboles d'emprisonnement, de domination et d'oppression historique qui ont exclu les Premières Nations du projet national américain : la marginalisation territoriale des réserves, les conditions sanitaires misérables d'une majorité d'entre elles, de même que la perte d'autonomie politique et culturelle amérindienne, révèlent manifestement certaines « carences » dans le processus démocratique issu de l'adoption de la Constitution, en 1789⁸¹. D'autre part, la réappropriation des cosmologies autochtones pourrait être évoquée par l'entremise de ce graffiti et par la symbolisation de l'oiseau tel qu'énoncée par Janet Smylie, Lewis Williams et Nancy Cooper : « perçu comme un professeur dans le domaine des habiletés de chasse et d'éducation [...] l'aigle est un symbole puissant de leadership, de force et de sagesse ainsi qu'une métaphore culturelle en matière de guérison et de transmission de messages au Créateur⁸² ». En conséquence, cette « libération » de l'aigle honore et certifie la survivance des traditions ancestrales qui perdurent malgré une volonté coloniale aspirant à l'éradication de la culture, des connaissances et des langues amérindiennes.

⁸⁰ Michel Foucault (1993). *Surveiller et punir: naissance de la prison*, Paris : Gallimard, p. 80.

⁸¹ Dean Rader, « Engaged resistance: American Indian art, literature, and film from Alcatraz to the NMAI », p. 29.

⁸² Janet Smylie, Lewis Williams et Nancy Cooper (2006). « Alphabétisation fondée sur la culture et santé des Autochtones », *Revue Canadienne de Santé Publique*, vol. 97, n° 2, p. 23.



Figure 7. Plusieurs emblèmes nationaux des États-Unis furent vandalisés lors de l'occupation de l'île d'Alcatraz afin de suggérer un message d'espoir pour les Premières Nations combattantes.



Figure 8. Une photographie de Geronimo (1829-1909), chef de la tribu des Apaches Bedonkohe du Mexique, est rattachée au motif du pygargue à tête blanche pour transposer les idéaux du courage, de la paix et de la liberté à la lutte autochtone.

Dans un second cas (Figure 8), le drapeau américain disparaît derrière une enseigne arborant l'inscription « *THIS LAND IS MY LAND* » (« CECI EST MA TERRE »), accrochée au cou de l'oiseau national. À celle-ci est rattachée une photographie de Geronimo (1829-1909) – l'un des chefs de la tribu des Apaches Bedonkohe du Mexique – fusil en mains : reconnu et respecté pour son combat perpétuel contre les autorités mexicaines et états-uniennes avares de territoires, Geronimo fut l'un des guerriers amérindiens les plus influents du XIX^e siècle. De ce fait, l'évocation de ces luttes pour une reconnaissance des droits indigènes s'inscrit dans le conflit d'Alcatraz, lequel poursuit l'objectif de rejeter l'idéologie de la « destinée manifeste⁸³ » transmise par les puritains⁸⁴.

L'iconoclasme politique perpétré sur les symboles patriotiques américains consolide le désir des Premières Nations de renverser les discours d'une « élite historique », au profit d'une mobilisation de masse qui expose au grand jour les processus de décolonisation. Le 10 juin 1971, la police fédérale, des agents du FBI et une escouade antiémeute lourdement armés envahissent l'île d'Alcatraz et évincent les derniers militant.e.s : l'occupation est terminée⁸⁵. Dès cet instant, l'essence profondément démocratique et inclusive du mouvement a défini le style, les attitudes et la nature protestataire de l'époque contemporaine : Alcatraz n'est plus seulement une île, mais le symbole d'exigences plus ambitieuses, où les Autochtones d'Amérique du Nord se réunissent contre les autorités fédérales et exigent la restitution de terres volées et la préservation de leur culture ancestrale⁸⁶. Cet épisode a par ailleurs instauré l'émergence d'une nouvelle organisation militante, le *American Indian Movement* (AIM)⁸⁷.

⁸³ La destinée manifeste est l'un des principaux fondements de définition de la nation américaine, dont le postulat de base véhicule l'idée d'une mission providentielle visant à propager la civilisation et ses valeurs démocratiques à l'ensemble du continent. Les politiques expansionnistes rattachées à cette notion ont provoqué l'annexion des nations autochtones de l'Ouest, contribuant ainsi à la ségrégation raciale dénoncée par l'occupation d'Alcatraz (Élise Marienstras (1976). *Les mythes fondateurs de la nation américaine : essai sur le discours idéologique aux États-Unis à l'époque de l'indépendance, (1763-1800)*, Paris : F. Maspero, p. 90-104).

⁸⁴ Dean Rader, « Engaged resistance: American Indian art, literature, and film from Alcatraz to the NMAI », *op. cit.*, p. 41.

⁸⁵ Troy Johnson (1994). « The Occupation of Alcatraz Island: Roots of American Indian Activism », *Wicazo Sa Review*, vol. 10, n° 2, p. 74.

⁸⁶ Paul Chaat Smith (2009). *Everything You Know about Indians is Wrong*, Minneapolis: University of Minnesota Press, p. 131-133 et Troy Johnson, *op. cit.*, p. 74.

⁸⁷ Malgré le fait que l'*American Indian Movement* n'ait pas été impliqué dans la prise en charge initiale de l'île d'Alcatraz, l'organisation a joué un rôle important dans la propagation de l'action protestataire amérindienne

Initialement fondé en 1968 à Minneapolis (Minnesota) par trois Chippwas, l'*American Indian Movement* se constitue d'une vingtaine d'organisations autochtones singulières, dont la puissance d'action s'est avérée faible, sinon nulle. Le mandat initial de l'AIM fut d'abord de contrer l'injustice raciale et la brutalité policière de Minneapolis, pour ensuite s'attaquer aux conditions économiques désastreuses des réserves américaines. À la suite de l'occupation d'Alcatraz, quatre-vingt-dix-sept instances ont été mises en place, dont soixante-dix-neuf aux États-Unis et huit au Canada, lesquelles soutiennent que la survivance du mouvement dépend moins du nombre de ses membres que de sa vision. Ouvert à tous, l'AIM tient à transmettre les valeurs de la « société guerrière » amérindienne, à savoir des femmes et des hommes qui possèdent une volonté intrinsèque de s'impliquer tout entier aux causes qui sous-tendent la survie identitaire de leur nation. En regard des théories de l'identité substantielle du sociologue Alain Bourdin, naître Autochtone s'accompagne dès lors d'une situation, celle d'être différent. C'est ainsi qu'« à l'affirmation, au maintien [ou] à la reconstruction de [cette] différence correspond un processus qui l'engendre et qu'elle engendre réciproquement [...] : la stigmatisation⁸⁸ ». Porteuses de la « marque infamante » du stigmate depuis plus de cinq cents ans, les communautés autochtones d'Amérique du Nord s'illustrent au sein de leur exclusion dès le tournant des années 1990 : elles assument ainsi courageusement leur situation, défendent et développent une solidarité sans précédent avec les Premières Nations du monde entier et se veulent les porte-paroles des relations entre stigmatisé.e.s et non stigmatisé.e.s⁸⁹.

Enfin, les théories de Bourdin nous permettent de postuler que les mouvements contestataires amérindiens utilisent l'exclusion collective de leurs adhérents comme ressource exutoire, ayant ainsi la possibilité d'exprimer une violence physique ou symbolique viscérale, voire inconsciente, qui se manifeste lorsque l'individu marginalisé fait face à un rejet devenu

durant les années 1970. Les adhérents au AIM apportaient une aide précieuse à l'élaboration des stratégies militantes du *Red Power* afin d'attirer l'attention de la population sur les injustices qui imputent la vie des Premiers Peuples d'Amérique du Nord depuis la colonisation. (Joane Nagel (1996). « Red Power: Reforging Identity and Culture », *American Indian ethnic renewal: Red power and the resurgence of identity and culture*, New York: Oxford University Press, p. 166).

⁸⁸Alain Bourdin (1985). « La dangereuse évidence de l'identité substantielle », dans Jean Kellerhals et Christian Lalive d'Epinay (ed.), *La représentation de soi : études de sociologies et d'ethnologie*, Actes du Colloque de Genève, Genève : Département de sociologie, Université de Genève, p. 64.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 65.

insupportable⁹⁰. Toutefois loin de privilégier l'usage de la violence, une majorité des communautés de l'AIM refusent de se laisser décimer par celle commise par l'État, tel que le revendique Vine Deloria, auteur, historien et militant sioux :

En Amérique, la violence, c'est celle qui est perpétrée par le gouvernement contre notre peuple. Il y a violence lorsque, dans la réserve, on prend nos femmes et qu'on les viole à l'arrière des voitures de police. Il y a violence quand nos enfants sont rendus inaptes à vivre dans une société qui leur est étrangère et quand ils y sont si perdus qu'ils se tournent vers le suicide, l'alcoolisme ou la drogue. Il y a violence lorsque le Bureau des Affaires Indiennes qui est censé administrer nos terres – puisqu'on prétend que nous sommes incapables de gérer nos propres affaires – grignote chaque année 50 000 hectares de notre propriété foncière. Il y a violence contre notre peuple lorsqu'on construit des barrages pour noyer nos terres ancestrales et ébranler les tombes des générations disparues⁹¹.

Provoquée par la violence étatique (physique et symbolique), une lignée de protestations centrées sur les droits fonciers, culturels et civils se met en place sur l'entièreté du continent américain. Les militant.e.s autochtones du XX^e siècle ont ainsi la possibilité de fonder une rhétorique indigène encapsulée dans une politique d'autodétermination mutuelle tout en défendant les desseins de leur communauté ou de leur nation singulière.

⁹⁰ *Idem.*

⁹¹ Cité par Élise Marienstras, *Révoltes et révolutions en Amérique*, Neuilly: Atlande, p. 166-167.

La crise d'Oka ou le monopole de la violence légitime

Au Québec, le début des années 1980 annonce un climat de tension à l'égard de la reconnaissance comme peuples distincts des nations autochtones et des Québécois.e.s. Compte tenu du rapatriement de la Constitution en 1982, les droits de ces dernières sont effacés du projet constitutionnel, ce qui les amène à exiger des autorités canadiennes un remaniement du partage des pouvoirs⁹². Revendiquant chacun l'autonomie gouvernementale, les Premières Nations et le Québec s'unissent par des appuis mutuels qui les aideront à se relever de ce double rejet⁹³. Toutefois, l'anthropologue Sylvie Vincent soutient qu'à l'aube « des années 1990, Québécois francophones et Autochtones du Québec [...] ne se confrontent plus sur le plan de leur reconnaissance respective par le Canada, mais sur le plan de leurs droits à un territoire qui est le même et où s'enracine l'identité tant des uns que des autres⁹⁴ ».

Le 11 juillet 1990, un combat éclate entre des Warriors⁹⁵ de la communauté mohawk de Kanesatake et des agent.e.s de la Sûreté du Québec, lequel s'est terminé par la mort du caporal Marcel Lemay, tué par balle lors de l'assaut, et dont les circonstances meurtrières n'ont toujours pas été résolues⁹⁶. Communément appelés la crise d'Oka, les événements survenus à l'été 1990 sont devenus, de la même manière que l'occupation de l'île d'Alcatraz,

⁹² Sylvie Vincent (1995). « Le Québec et les Autochtones : trois décennies de rapports politiques », dans Pierre Trudel, *Autochtones et Québécois : la rencontre des nationalismes : actes du colloque tenu les 28 et 20 avril 1995, au Cégep du Vieux-Montréal*, Montréal : Recherches amérindiennes au Québec, p. 121-122.

⁹³ Par exemple, les Cris ont soutenu les revendications politiques de René Lévesque alors qu'en 1985, l'Assemblée nationale reconnaît l'existence de nations autochtones en territoires québécois (*Ibid.*, p. 122-123).

⁹⁴ *Ibid.*, p. 125.

⁹⁵ Membres de la *Warrior Society* fondée par Louis Hall en 1973, les Warriors sont responsables de la création d'activités économiques illégales (contrebandes de cigarettes et jeux de hasard) qui leur ont permis de prendre le contrôle de certaines réserves au cours des années 1980. Considérés comme une branche très radicale de la communauté mohawk, ces derniers ont pris les armes lors de la crise d'Oka et ont refusé de négocier avec les autorités gouvernementales. Voir à ce sujet le chapitre 4 « Les Warriors : combattants de la liberté ou Mohawks SS? » de l'ouvrage de Robin Philpot (2010). *Oka : dernier alibi du Canada anglais*, p. 68-104, pour une contextualisation détaillée de l'émergence de la *Warrior Society* et du rôle de ses membres lors de la crise d'Oka.

⁹⁶ Dans son ouvrage *La crise d'Oka en récits : territoires, cinéma et littérature* (2015), Isabelle St-Amand synthétise les principaux événements et les preuves résultantes de la fusillade, dans lesquels les propos du coroner, les témoignages confus des policiers et le mystérieux « oubli » de la Sûreté du Québec au respect de leur protocole augmentent l'incertitude et les théories de spéculation entourant l'assaut (Isabelle St-Amand (2015). *La crise d'Oka en récits : territoires, cinéma et littérature*, Québec : Les Presses de l'Université Laval, p. 49-50).

le symbole des revendications autochtones du Québec et du Canada. Le conflit s'amorce cependant quatre mois précédant la fusillade, lorsqu'une première barricade est érigée par la communauté mohawk suite à l'annonce du maire de la municipalité d'Oka, Jean Ouellette, d'agrandir un terrain de golf à même la pinède et le cimetière sacrés de la réserve de Kanesatake⁹⁷ : la Sûreté du Québec intervient deux mois plus tard afin de forcer son démantèlement, en vain⁹⁸. Le matin du 11 juillet 1990, plus de deux cents policiers.ère.s débarquent sur le territoire de la réserve, où les deux clans finissent par s'affronter à coups de fusils d'assauts, de bombes lacrymogènes et de grenades assourdissantes. La mort du caporal Lemay marque ainsi le début de négociations difficiles par l'incapacité temporaire de l'État à gérer la situation. L'historienne Émilie Guilbeault-Cayer constate dès lors que « les actions commises par certains membres de la nation mohawk pour s'opposer à la construction du golf sont perçues par l'État comme de la désobéissance civile, ce qui l'autorise [...] à trouver des moyens pour redresser la situation⁹⁹ ». En effet, par soutien à leurs compatriotes, les Mohawks de Kahnawake bloquent la circulation du pont Honoré-Mercier, un lien routier essentiel reliant la Rive-Sud à l'île de Montréal, ce qui perturbe pendant plusieurs mois le trafic urbain et périurbain de plus de 200 000 citoyen.ne.s de la région. De vifs sentiments d'hostilité et de racisme sont donc suscités par la communauté non autochtone, laquelle se retrouve perplexe devant les revendications mohawks et exige une implication plus directe de l'État. Combiné aux armes automatiques toujours présentes chez les Mohawks et les policiers, le refus des dissident.e.s amérindien.ne.s de démonter les barricades engendre un climat dangereux et un potentiel de violence sans précédent : les négociations sans issues et les possibilités d'un affrontement imminent forcent les responsables de l'État québécois à recourir à une présence accrue des forces policières et de l'armée canadienne sur les lieux du siège.

⁹⁷ Les revendications territoriales de Kanesatake ne sont pas uniquement un phénomène contemporain, mais datent de l'époque des Sulpiciens du XVIII^e siècle. Pour une synthèse de ces événements, voir l'article de Pierre Lepage (2009). « Oka, 20 ans déjà! Les origines lointaines et contemporaines de la crise », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 39, n° 1-2, p. 119-126.

⁹⁸ Émilie Guilbeault-Cayer (2012). « La crise d'Oka de 1990 vue de l'intérieur : une lecture en trois temps », dans Alain Beaulieu et Stéphanie Béreau, *Les autochtones et l'histoire*, Montréal : CREQTA, p. 44.

⁹⁹ *Idem*.

Pour comprendre les fondements de ces décisions, Guilbeault-Cayer expose les théories de la violence politique et collective élaborées par le politologue Philippe Braud et le sociologue Charles Tilly¹⁰⁰. Les deux auteurs partagent le même avis : « puisqu'il dispose d'un appareil militaire et policier à son service, l'État est en mesure de réprimer tout acte de violence politique porté à son égard¹⁰¹ ». Les revendications autochtones lors des événements survenus à Oka ont rappelé brutalement à la majorité canadienne que la culture autochtone n'est point vouée à la disparition : prêts à se battre pour obtenir réparation de torts très anciens et contemporains, les Mohawks de Kanesatake répondent à la théorie de la violence défensive élaborée par Braud, soutenant que l'utilisation de la violence constitue un moyen légitime pour défendre l'intégrité physique et morale de leur communauté¹⁰². Affiliée au *Department of Native Studies* de l'Université du Manitoba, Isabelle St-Amand révèle ainsi que « [la crise d'Oka] fait intervenir deux dimensions [...] : d'une part, l'imminence de la mort au cœur de ce conflit armé où des autochtones défendent leurs terres et, d'autre part, la réouverture de blessures à l'âme causées par les attaques coloniales contre les territoires autochtones et par les politiques fédérales d'assimilation¹⁰³ ». Moins de deux jours précédant la fusillade, John Ciaccia, alors ministre des Affaires autochtones du Québec, écrit au maire de la municipalité d'Oka afin de lui rappeler que le conflit territorial en cours se veut en lien direct avec

1) les revendications historiques des peuples autochtones, 2) le contexte culturel et la perception des Autochtones de cette situation, 3) les relations entre les communautés autochtones et notre société, 4) le message que nous enverrons dans le monde comme étant le traitement que nous accordons aux Autochtones¹⁰⁴.

¹⁰⁰ Philippe Braud (2004). *Violences politiques*, Paris : Éditions du Seuil et Charles Tilly (2003). *The politics of collective violence*, Cambridge: Cambridge University Press, cité par Émilie Guilbeault-Cayer (2012). « La crise d'Oka de 1990 vue de l'intérieur : une lecture en trois temps » p. 60-61.

¹⁰¹ Émilie Guilbeault-Cayer, « La crise d'Oka de 1990 vue de l'intérieur : une lecture en trois temps », *op. cit.*, p. 60.

¹⁰² Philippe Braud (2004). *Violences politiques*, Paris : Éditions du Seuil, p. 53, cité par Émilie Guilbeault-Cayer (2012). « La crise d'Oka de 1990 vue de l'intérieur : une lecture en trois temps » p. 61.

¹⁰³ Isabelle St-Amand (2015). *La crise d'Oka en récits : territoires, cinéma et littérature*, Québec : Les Presses de l'Université Laval, p. 240.

¹⁰⁴ Cité par Isabelle St-Amand (2010). « Retour sur la crise d'Oka: l'histoire derrière les barricades », *Liberté*, vol. 51, n° 4, p. 83.

Ciaccia tentait ainsi d'inscrire le conflit à l'intérieur de l'histoire colonisatrice et étatique du Canada, laquelle a construit les relations pour la plupart antagoniques entre les Premiers Peuples et la majorité canadienne.

Pendant la crise, les principes rhétoriques mis en œuvre par les autorités gouvernementales québécoises ont toutefois mené à la déconsidération de la cause amérindienne. Encore à la fin du XX^e siècle, l'identité autochtone se caractérise par une altérité dérangeante, menaçante et illégitime, justifiant ainsi le recours à une action ferme de la part de l'État dans le but de la contrôler. St-Amand soulève le caractère fortement médiatisé de la crise d'Oka, qui a généré des représentations saisissantes diffusées par la télévision et les journaux (Figure 9) : « des [*sic*] images de *warriors* masqués, perchés sur des véhicules de la police renversés en travers de la route et brandissant un fusil en signe de victoire, ont exercé un attrait médiatique plus puissant que la complexité politique d'une coexistence issue d'un processus de colonisation¹⁰⁵ » (Figure 10). Par conséquent, ces images présentent le caractère « pernicieux » de la communauté mohawk et entraînent le refus de reconnaître l'authenticité de la cause autochtone; une stratégie hégémonique qui a permis aux autorités d'acquérir un capital politique « au moyen de l'Autre¹⁰⁶ ». Puisque la théorie de la violence défensive de Braud se veut caractéristique du « droit des sociétés démocratiques à la contestation », le politologue pose par conséquent la problématique de la violence étatique¹⁰⁷. En effet, la légitimation d'un acte de violence commis par l'État est d'emblée considérée comme une « riposte » à une « provocation » et sous-tend un objectif d'intimidation à l'égard des groupes protestataires¹⁰⁸. Les images du Warrior masqué et armé donnent raison à la préconception de l'Amérindien farouche et belliqueux présente dans l'imaginaire québécois et canadien, ce qui a transmis aux citoyen.ne.s l'impression qu'il est difficile, voire impossible, de négocier avec les nations autochtones.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 82.

¹⁰⁶ Émilie Guilbeault-Cayer, « La crise d'Oka de 1990 vue de l'intérieur : une lecture en trois temps », *op. cit.*, p. 63.

¹⁰⁷ Philippe Braud (2004). *Violences politiques*, Paris : Éditions du Seuil, p. 53, cité par Émilie Guilbeault-Cayer (2012). « La crise d'Oka de 1990 vue de l'intérieur : une lecture en trois temps » p. 61.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 95, cité par Émilie Guilbeault-Cayer (2012). « La crise d'Oka de 1990 vue de l'intérieur : une lecture en trois temps » p. 61.



Figure 9. Une seconde barricade est érigée sur la route 344 alors que Jean Ouellette réclame un assaut de la Sûreté du Québec contre les manifestants mohawks. Photo : PC/Paul Chiasson.



Figure 10. Des représentations de Mohawks masqués, cagoulés et vêtus d'habits militaires sont fréquemment diffusées par les médias de masse pendant tout l'été 1990.

La présence accrue de forces policières renforce donc, d'une part, l'incapacité des Autochtones d'adopter les mœurs et coutumes d'une société apparemment ordonnée, civilisée, pacifiste, et d'autre part, consolide la nature protectrice et paternaliste de l'État qui doit réagir aux actes de désobéissance civile des Mohawks au moyen de la violence. Considéré comme un « humain de seconde importance », le Mohawk revendicateur de la crise d'Oka est porteur d'une nature éclatée : « sauvage guerrier », « coupable », « usurpateur de territoire », ces appellations se chevauchent pendant tout le conflit, révélant les stéréotypes de l'« Indien sauvage » qui ont constitué la mémoire canadienne¹⁰⁹. Guilbeault-Cayer conclut qu'« en faisant référence à l'imaginaire collectif de cette manière et en insistant sur le paramètre de la sécurité collective, l'État québécois réussit à légitimer son action¹¹⁰ ».

Le 28 août 1990, à la suite d'une déclaration du gouvernement provincial et des forces militaires annonçant une intervention directe et imminente pour lever les barricades du pont Honoré-Mercier, St-Amand rapporte comment les propos du premier ministre Robert Bourassa dépeignent les militant.e.s mohawks comme des criminel.le.s et des terroristes : « Il énumère et décrit le type et la quantité d'armes estimée en leur possession, les entreprises de “contrebande illégale” qui leur sont reprochées et déplore le [...] fait que plusieurs membres des communautés mohawks refusent de condamner [...] la violence de la *Mohawk Warrior Society*¹¹¹ ». Ces représentations négatives suscitées par les hauts dirigeants et la presse médiatique ont attribué une étiquette rebelle aux Warriors, ce qui a attisé une haine frénétique au sein de la population allochtone environnante. La remise en cause systématique de la légitimité des dirigeants autochtones s'inscrit dans une stratégie colonisatrice plus large, où les autorités en fonction entraînent une déshumanisation qui banalise, voire cautionne le racisme engendré non seulement à l'égard des communautés mohawks impliquées dans le conflit, mais aussi envers l'ensemble des nations autochtones du Canada¹¹².

¹⁰⁹ Émilie Guilbeault-Cayer, « Une image vaut mille mots : la crise d'Oka de 1990 et sa représentation par une photographie », *op. cit.*, p. 71.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 73.

¹¹¹ Isabelle St-Amand, *op. cit.*, p. 60.

¹¹² Linda Tuhiwai Smith, *op. cit.*, p. 91.

Dès le début des événements, la documentariste abénaquise Alanis Obomsawin (1932 -) se joint à ses confrères et consœurs d'Oka pour passer soixante-dix-huit jours derrière les barricades, à filmer des images saisissantes du conflit armé opposant les Mohawks à la Sûreté du Québec et à l'armée canadienne. Son documentaire *Kanehsatake : 270 ans de résistance* (1993) s'unit aux discours des politicien.ne.s (fédéraux et provinciaux), aux médias dominants et aux protestataires anti-Mohawks pour offrir une voix médiatrice qui comble le fossé d'ignorance et de malentendu, précurseur de cette crise. L'œuvre d'Obomsawin se veut ainsi une réponse à une fiction médiatique et historique, qui depuis des siècles, menace ou condamne l'intégrité des Premières Nations. Le jour du 28 août, elle capte l'un des épisodes les plus racistes de l'histoire québécoise, lequel est recensé par St-Amant, où du haut d'un viaduc menant à ville LaSalle, une

foule de colons blancs de la région attaque à coups de pierres et d'insultes un convoi où se trouvent des personnes âgées, des femmes et enfants mohawks qui évacuent Kahnawake par crainte de l'assaut annoncé de l'armée canadienne. [...]. Les voitures [...] filent tout droit dans un épais nuage de poussière, sous les insultes racistes et les cris furieux de la foule qui ponctuent le fracassement des vitres [...]. Joseph Armstrong, un résident de Kahnawake âgé de 71 ans, reçoit une de ces pierres sur la poitrine et décède d'un infarctus le jour suivant [...]. Les policiers alignés entre la foule et le convoi n'interviennent pas pour faire cesser la lapidation¹¹³.

Cette expérience est traumatique pour l'ensemble de la communauté mohawk : devant une violence physique sans précédent perpétrée par les Blancs, et une violence étatique complice par le refus de venir en aide aux familles lapidées, les Mohawks réaffirment, au cœur des attaques, leur capacité de résistance et de résilience. Bruno Cornellier énonce par ailleurs que la trame narrative du documentaire d'Obomsawin transmet une valeur signifiante au motif de la barricade : si, d'une part, celle-ci se voit qualifiée d'« illégitime » et d'« illégale » par les discours répétés des politiciens et des journalistes, « force est de constater que la [Sûreté du Québec], l'armée canadienne et les émeutiers des banlieues avoisinantes étaient eux aussi occupés à ériger leurs propres barrières et barricades¹¹⁴ ». Soixante-dix-huit jours se seront

¹¹³ Isabelle St-Amant, *op. cit.*, p. 59, 62-63.

¹¹⁴ Bruno Cornellier, *op. cit.*, p. 197.

ainsi écoulés depuis la fusillade du 11 juillet avant que l'impasse se solde par une dernière intervention militaire musclée qui démantèle les barricades et procède à l'arrestation d'une trentaine de personnes¹¹⁵.

La crise d'Oka a ainsi accentué les dissidences entre les mondes autochtones et allochtones, d'autant plus qu'elle a posé la question de la survie collective des Premières Nations. À l'aube du XXI^e siècle, les événements de l'été 1990 entrent en rupture avec les préconceptions d'une image pétrifiée et fantomatique des Autochtones, lesquels ne sont plus voués à une disparition imminente, mais perçoivent la possibilité d'un avenir meilleur par une lutte menée au nom de leurs ancêtres disparus. Tel que le mentionne le politologue Daniel Salé, la résistance déployée par les Mohawks de Kahnawake et de Kanasatake a tout de même contribué à « éveiller la conscience collective au sujet du traitement déplorable auquel l'histoire a soumis les peuples autochtones et à y insuffler la volonté propre à des sociétés qui, comme le Québec et le Canada, se veulent démocratiques, pluralistes et ouvertes à la différence¹¹⁶ ». La crise d'Oka est, depuis, devenue le symbole d'une lutte contre la soumission légale des peuples autochtones, un conflit qui a ouvert la porte au processus de souveraineté et d'autodétermination des Premières Nations. En juin 2011, Ghislain Picard, chef de l'Assemblée des Premières Nations du Québec et du Labrador déclare : « Tant que nos communautés devront ériger des barricades sur les routes pour que le gouvernement daigne s'asseoir pour négocier des ententes, le Québec ne trouvera pas d'alliés du côté des Premières Nations¹¹⁷ ».

¹¹⁵ Notons que la majorité de ces individus seront acquittés, à l'exception de deux Warriors qui auront à purger une peine d'emprisonnement. Daniel Salé, *op. cit.*, p. 323.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 324.

¹¹⁷ Cité par Daniel Salé, *Ibid.*, p. 339.

Vers l'insoumission artistique

Les relations hostiles entre les Premiers Peuples et les dirigeant.e.s canadien.ne.s relèvent essentiellement de l'irrévérence des traités et des ententes antérieurs se rapportant au partage du territoire. Les dominances civilisatrices et lettrées indéniables des colons ont ainsi mené à l'objectivation et au déni des cultures autochtones : cette stratégie centrée sur une volonté expansionniste visait à définir l'identité euro-canadienne par le biais de son contraire, la sauvagerie. À cet effet, l'historien huron-wendat Georges Sioui dénonce les artifices et les illusions qui sous-tendent le mythe de l'évolution :

Nous possédons aujourd'hui suffisamment d'éléments de vrai savoir pour dire que la théorie de l'évolution comporte de grands dangers pour la conscience et l'esprit humains, en raison de son manque de bases solides. Il est maintenant permis de penser, voire urgent de voir, que l'idée de classifier les sociétés selon leur « évolution » n'a jamais été que l'illusion de certaines civilisations éloignées des exigences naturelles fondamentales, qui se sont occupées de rechercher et de perfectionner des théories pour légitimer leur démarche naturelle¹¹⁸.

Conjuguée à la sédentarisation et aux pensionnats, la *Loi sur les Indiens* colporte l'idée d'une existence indienne comme malaise ultime de l'identification nationale. Malgré plusieurs amendements (1869, 1876, 1880, 1895, 1951)¹¹⁹, le mandat de la Loi aspire à mener à terme les politiques inachevées de ses prédécesseurs coloniaux : « Il faut traiter les Sauvages comme des mineurs ou comme des Blancs », s'insurgeait le ministre de l'Intérieur David Laird (1833-1914), supposant l'inexistence d'un dénouement pondéré¹²⁰.

¹¹⁸ Georges E. Sioui (1989). *Pour une autohistoire amérindienne : essai sur les fondements d'une morale sociale*, Québec : Les Presses de l'Université Laval, p. 134.

¹¹⁹ Pour une étude détaillée des divers amendements, consultez l'ouvrage publié par le Centre de recherches historiques et d'études des traités (Canada) (1980) *Historique de la Loi sur les Indiens*, Ottawa: Centre de recherches historiques et d'études des traités, Orientations générales, Affaires indiennes et du Nord.

¹²⁰ René Dussault et Georges Erasmus (1996). *Rapport de la Commission royale sur les peuples autochtones*, vol. 1, chapitre 9, Ottawa : Federal and Provincial Royal Commissions, p. 255-256.

Devant de telles conditions, nous assistons à la montée d'une insoumission artistique et politique à travers ce que Guy Sioui Durand caractérise d'une revisite artistique de la *Loi sur les Indiens* : « dès la promulgation des premiers *Actes sur les Sauvages* jusqu'à sa version achevée, en 1951, résistance et contestation liées à l'art se manifesteront de manière continue¹²¹ ». Si Zacharie Vincent est l'un des premiers à s'approprier les dispositifs des canons artistiques européens et à tirer profit des privilèges de la culture dominante, les artistes des années 1968 à 1998 s'inscrivent dans les mouvements *postmodernes* de contestations et de réappropriation identitaire par le biais d'un renforcement d'un art engagé politique¹²². Pour Lawrence Paul Yuxweluptun, son allégeance à la nation canadienne est inconcevable tant que la *Loi sur les Indiens* est en vigueur. Au service du despotisme blanc, la Loi est à son avis un catalyseur essentiel à la création de ses œuvres dites « provocatrices » qui allient mises en scène et véracité coloniale. Parallèlement, à l'heure où les ramifications politiques mondialistes et géopolitiques s'avèrent omniprésentes, Teharihulen Michel Savard et Louis-Karl Picard-Sioui refusent d'être les victimes homogènes d'un État dominateur. Leurs productions résistent à la passivité pour adopter une posture critique, ce que le chercheur postdoctoral Jonathan Lamy caractérise de « politique de l'antistéréotype »¹²³. Témoignant d'une richesse discursive et artistique, Teharihulen et Picard-Sioui s'expriment à travers un éclatement des médiums – poésie, théâtre, installations, performances, arts visuels – qui permet de conclure leur intérêt particulier au rapport entre art et politique, un propos cherchant à énoncer au grand jour les injustices quotidiennes perpétrées par la *Loi sur les Indiens*. Or, ouvrir l'accessibilité au contenu de cet ensemble législatif est une réponse à l'ignorance, à un besoin d'enseignement auquel les artistes autochtones du Canada répondent en tragédie et en révolte.

¹²¹ Guy Sioui Durand (2009). *La loi sur les Indiens revisitée = The Indian Act revisited*, Wendake, Québec : Musée huron-wendat, p. 6-7.

¹²² Louise Vigneault, « Zacharie Vincent : dernier Huron et premier artiste autochtone de tradition occidentale », *op. cit.*, p. 257.

¹²³ Terme emprunté à Jonathan Lamy (2013) dans son article « Quand la poésie amérindienne réinvente l'image de l'Indien », *Temps zéro*, n° 7, [en ligne] <http://tempszero.contemporain.info/document1096>. Consulté le 29 février 2016.

CHAPITRE 2

Entre la violence et l'audace : le constat de Lawrence Paul

Yuxweluptun

*Ronistenta iekwaho
roniha raterioskowa
tsistewateriio
ontionhonsta ionkhinistenha
tionkhiianonhtonse ionkhinikonhratenni
teiontia'tohrarakon tanon waonkiih'sehte
tanon ne tiot'kon
raterios ohontsa aorhiwake
ionkhinistenha a'ohontsa
tanon sonkwaniha
tanon ne iethiien'kona.¹*

Joséphine Bacon, poète innue.

L'art sauvage

La recherche plastique et intellectuelle de l'art autochtone permet de révéler les phénomènes esthétiques observés chez les Premières Nations du Canada, lesquels ont joué un rôle de premier plan dans leur identification individuelle et collective². L'histoire récente de l'art autochtone doit donc se réfléchir en parallèle au contexte sociopolitique vécu par les nations à travers le Canada. En 1951 a lieu la dernière refonte de la *Loi sur les Indiens*. Loin d'être radicalement différente des versions précédentes, elle lève l'interdiction des potlachs et

¹ [Traduction de Joséphine Bacon] Moi, fils de louve/moi, fils de guerrier/parmi toutes les guerres/je reste fils d'une terre/qu'on m'arrache, me sudoie/on m'écrase, on me tue/mais toujours, je resterai/guerrier de cette terre/qui a vu naître nos mères/nos pères et nos enfants (Joséphine Bacon (2009). *Bâtons à message* = *Tshissinuatshtakana*, Montréal : Mémoire d'encrier, p. 122).

² Steven Leuthold (1998). *Indigenous aesthetics : native art, media, and identity*, Austin : University of Texas Press, p. 14.

des autres cérémonies culturelles, de même que la prohibition des revendications territoriales, ce qui aura un impact important sur la revitalisation des pratiques et sur les premiers balbutiements d'un art contemporain autochtone³. L'historienne d'art inuit Heather Igloliorte et l'artiste métisse Brenda L. Croft commentent ce nouveau contexte d'énonciation des artistes, ayant désormais l'occasion de déconstruire le système colonialiste responsable de leur dépossession :

Ils recourent à une variété de stratégies de décolonisation pour manifester les cultures et connaissances indigènes. La mise en relief s'avère nécessaire puisque les paradigmes historiques de pratiques de pédagogie, de recherche et de diffusion sont invariablement inadéquats pour décrire ou présenter la complexité de la culture et des pratiques indigènes [...]. Ils déstabilisent la représentation archaïque et paternaliste de l'art et de la culture indigène en exigeant de prendre en charge sa diffusion et sa promotion [...]. Pour les Indigènes, l'art et le militantisme culturel sont une des rares issues pour se faire entendre, sinon la seule. Et cela, parce que plusieurs de [leurs] plateformes politiques ont été démantelées ou dissoutes⁴.

Les rapports entre l'art autochtone et la politique ont particulièrement connu un essor depuis les événements de Kahnawake et de Kanesatake en 1990 : en détournant les catégories formelles issues de la modernité esthétique, les œuvres hybrides des artistes agitent la sphère sociopolitique par le recours à des idéologies et à des langages qui sollicitent des modèles transgresseurs, un refus de la convention⁵. En tentant de transformer les réalités culturelles des milieux institutionnels occidentaux et de leurs propres communautés, la nouvelle génération d'artistes des années 1980 et 1990 se tourne en partie vers le caractère éphémère de la performance, donnant naissance à une pensée amérindienne de l'art action. Ainsi, l'art action autochtone, tel que le définit Jonathan Lamy, construit « des rituels collectifs où le performeur, mi-chaman, mi-Trickster engage et dérange les spectateurs⁶ ». Ancrées dans

³ Lee-Ann Martin (2012). « Contemporary First Nations Art since 1970 : Individual Practices and Collective Activism », dans *The Visual Arts in Canada : The Twentieth Century*, Anne Whitelaw (dir.), Brian Foss et Sandra Paikowsky, Don Mills: Oxford University Press, p. 371.

⁴ Heather Igloliorte et Brenda L. Croft (2012). *Decolonize me = Décolonisez-moi*, Ottawa : Galerie d'art d'Ottawa, Robert McLaughlin Gallery, p. 31 et 70-72.

⁵ Richard Martel (2012). *L'art dans l'action, l'action dans l'art : textes 2001-2012*, Québec : Éditions Intervention, p. 26.

⁶ Jonathan Lamy (2015). « Action-création : l'art de la performance amérindien au Québec », Itinéraires, [En ligne] <http://itineraires.revues.org/2737>. Consulté le 11 mai 2016.

l'actualité sociale, « ces œuvres-action nous rappellent que l'identité, si elle peut être représentée, mise en mots et en images, se crée et se récrée par des gestes posés par des sujets⁷ ». Par conséquent, les multiples festivités de l'année 1992 commémorant le 500^e anniversaire de la découverte de l'Amérique, les cent vingt-cinq ans de la Confédération canadienne et les trois cent cinquante ans de la ville de Montréal, sont l'occasion pour les artistes autochtones d'adopter une position critique par rapport à une Histoire coloniale équivoque et problématique⁸. Les performances artistiques des Premières Nations doivent être comprises comme une réinterprétation actuelle du réel à travers un discours qui suppose un engagement et un combat singulier avec les forces dominantes. L'art contemporain autochtone conduit dès lors à la déconstruction des conventions pour laisser place à des représentations utilisées comme truchement, menant vers d'autres types d'images, cette fois-ci, non conventionnelles. Guy Sioui Durand rattache même à l'art amérindien postcolonial le label d'*art sauvage*, soit

l'opposé de l'*art domestiqué*, familial, civilisé, policé et sociable [...] qui s'applique aussi à l'ensemble de l'art action, indépendamment qu'il soit autochtone ou non, notamment par celles et ceux qui abhorrent le côté extrême de l'art performance, de l'art corporel, son côté quelques fois scabreux, scandaleux, provocateur et transgresseurs des codes et valeurs établis⁹.

À cet égard, les dangers de l'assimilation, l'exploitation abusive des ressources naturelles et les conditions désastreuses des réserves autochtones se retrouvent au cœur du travail créateur de Lawrence Paul Yuxweluptun, artiste salish de la Colombie-Britannique. Inscrite au sein d'un large éventail de médiums – peinture, dessin, cinéma, sculpture, performance, cyberspace – la pratique de Yuxweluptun réunit l'art et la politique pour se réaliser en tant qu'agent de changement. Abordant ouvertement les questions relatives au « problème indien », son travail multidisciplinaire conteste le discours colonial à travers les formes et les

⁷ *Idem.*

⁸ Jonathan Lamy (2012). *Du stéréotype à la performance : les détournements des représentations conventionnelles des Premières Nations dans les pratiques performatives*, Thèse (Ph. D.), Université du Québec à Montréal, p. 133.

⁹ Guy Sioui Durand (2007). « De l'art sauvage. Des performeurs amérindiens dans une zone événementielle d'envergure internationale », *Inter : art actuel*, n° 96, p. 21.

styles de l'histoire de l'art occidental. Dans l'effervescence post-Oka, Yuxweluptun prend même une arme pour réaliser sa performance *An Indian Act Shooting the Indian Act* (1997), dans laquelle il trace et actualise la douleur de la réalité autochtone contemporaine. Centrés sur les théories de l'art action soutenues par Chantal Pontbriand (*Fragment critiques (1978-1998)*, 1998) et Richard Martel (*L'art dans l'action, l'action dans l'art*, 2012), qui mettent de l'avant l'idée de la performance comme forme de dialogue complexe entre l'artiste et la société, ce second chapitre révèle comment l'œuvre de Yuxweluptun se positionne contre l'autorité du texte – de la *Loi sur les Indiens* – à travers l'essence de la performance active, directe et inclusive. En explorant la relation entre l'expérience subjective et traumatique de l'ethnocide autochtone et le domaine de la représentation en art contemporain, nous traiterons des liens corollaires entre l'affect et la fonction critique. Ainsi, nous constaterons comment les œuvres provocantes et explicitement politiques de Yuxweluptun transmettent au réceptorat une empathie complexe qui ouvre la voie à un dialogue de réclamation collective.

Un dispositif radical : *An Indian Act Shooting the Indian Act*

La performance *An Indian Act Shooting the Indian Act*, réalisée par Yuxweluptun en 1997, a créé un précédent dans les arts autochtones par son caractère atavique, par cette haine viscérale et cet esprit de fronde qui ne pouvaient être assouvis qu'en simulant la mort, qu'en criblant de multiples projectiles le symbole absolu du projet colonial, soit la *Loi sur les Indiens*. Symbole d'une « littérature haineuse » (*hate littérature*) qui cautionne les idéologies suprématistes du colonialisme britannique et canadien¹⁰, la *Loi sur les Indiens* fut détruite par l'artiste salish, qui a posé le geste audacieux de tirer à coups de fusil plusieurs copies de l'ensemble législatif, et ce, à deux reprises à même le territoire britannique¹¹. La performance

¹⁰ Glenn Alteen (2003). « A Hard Act to Follow. An Indian Act Shooting the Indian Act. Bisley Camp, Surrey September 13, 1997. Healey Hall, Northumberland September 14, 1997 », dans *An Indian Act: Shooting the Indian Act. A Performance by Lawrence Paul Yuxweluptun* [CD-ROM], sonore, couleur, 12 cm, Vancouver : Grunt.

¹¹ Au départ, Yuxweluptun avait planifié sa performance en territoire canadien avant d'accepter l'invitation de l'agence d'art visuel britannique Locus+ (Newcastle), qui l'invitait à réaliser son œuvre en Angleterre. Chaque

a eu lieu au *Bisley Camp*, un champ de tir de la ville de Surrey, et au *Healey Hall*, dans le Northumberland, en Angleterre, respectivement les 13 et 14 septembre 1997. Il s'agissait de deux événements distincts produits en partenariat avec l'agence anglaise Locus+ et la *Grunt Gallery* de Vancouver.

Au préalable, Yuxweluptun s'adresse à son audience afin d'exposer la nature et les objectifs de sa performance :

I have come over to this country to express my feelings towards the Indian Act, which was written by non-Natives representing the colonial interests of this empire. This performance is a symbolically trying to extinguish Canadian colonial supremacy over aboriginal people by showing a physical act in spirit that someday this type of legislation will no longer exist on the face of this sacred mother earth. Aboriginal people are human being and deserve the same dignity and equalities as all other Canadian citizens, we deserve the right to self-determination, self-government and self-rule¹².

Ce discours, présenté lors des deux événements, s'articule en regard du rôle du récepteur en tant que « témoin » (« *witness* ») plutôt qu'en simple « spectateur », tel que le revendique l'artiste. Selon les définitions tirées du Dictionnaire Larousse, le « spectateur » se voit attribuer une dimension passive par son rôle en tant qu'observateur « oculaire d'une action, d'un événement [...] qui se contente d'[assister] et ne participe pas à l'action ». D'un autre côté, la notion de « témoin » est dotée d'une certaine capacité d'action par la possibilité d'attester l'exactitude d'un acte officiel ou de sa capacité à « régler les conditions d'un

lieu et contexte singulier sont, pour Locus+, essentiels à la compréhension signifiante des œuvres d'art issues de leurs collaborations avec des artistes socialement engagés. De ce fait, Yuxweluptun voyait ici l'occasion de (re)découvrir les prémisses politiques britanniques en tant qu'ancêtres instigateurs de la *Loi sur les Indiens*.

¹² [Traduction libre] : « Je suis venu dans ce pays pour exprimer mes sentiments à l'égard de la *Loi sur les Indiens*, un texte législatif rédigé par les Non-Autochtones qui représente les intérêts coloniaux de l'Empire britannique. Cette performance tente d'enrayer la suprématie coloniale canadienne à l'égard des peuples autochtones, en démontrant un acte physique et symbolique, dans l'espoir qu'un jour, ce type de législation ne sera plus en vigueur sur le territoire sacré de la Terre Mère. Les Autochtones sont des êtres humains à part entière qui méritent la même dignité et les mêmes égalités que tous les autres citoyens canadiens. Nous méritons le droit à l'autodétermination, à l'autonomie gouvernementale et à l'autonomie politique. » (Lawrence Paul Yuxweluptun (2003). « Artist Statement : Lawrence Paul Yuxweluptun » dans *An Indian Act: Shooting the Indian Act. A Performance by Lawrence Paul Yuxweluptun* [CD-ROM], sonore, couleur; 12 cm, Vancouver : Grunt).

duel¹³ ». Ainsi, Yuxweluptun revitalise d'emblée les traditions des nations canadiennes de la Côte Ouest, qui invitaient d'autres communautés autochtones à assister à leurs fêtes et à leurs cérémonies en tant que participant.e.s actifs. Par exemple, celles qui pratiquaient le potlatch obligeaient la présence de convives afin de reconnaître et de célébrer, à travers l'exécution de chants et de danses, les statuts sociaux prestigieux du groupe qui les avait sollicités¹⁴. Le discours de Yuxweluptun à ses audiences britannique et canadienne réactualise certaines formes de ce rituel à travers la monstration d'un art actuel utilisé comme un instrument de résistance et une stratégie de survie identitaire. Yuxweluptun enchaîne par la suite ses deux performances par la combustion d'herbes traditionnelles au sein d'une cérémonie de purification consacrée au lieu et à son action créatrice. Après coup, il s'assoit, face au public, sur l'herbe qui jonche le sol du *Bisley Camp* et du *Healy Hall*, puis fait jouer à l'aide d'un lecteur radio portatif les hymnes nationaux canadiens et britanniques. Au son de la dernière note, Yuxweluptun enfle une paire de mocassins et met son arme en joues.

Pour la représentation du 13 septembre 1997, au *Bisley Camp*, l'artiste a recours à un fusil *Enfield*, autrefois utilisé par les tireurs embusqués (*snipers*) de la Deuxième Guerre mondiale, lequel a été restauré pour l'événement (Figure 11). L'objectif de la performance est d'atteindre de trois balles de calibre douze les vingt copies de la *Loi sur les Indiens* fixées à un point de mire situé à plus deux cent soixante-dix mètres. À cette distance, les documents ne sont pas visibles à l'œil nu, ni pour le performeur, ni pour l'audience, ce qui oblige Yuxweluptun à démontrer ses compétences à la fois dans les domaines de la chasse et dans le maniement des armes à feu¹⁵. Il aura besoin de plus de quatre-vingt-dix minutes pour mener à terme son action. L'atteinte ou l'échec de la cible était alors transmis par radio depuis l'emplacement de celle-ci.

¹³ Spectateur et Témoin. (s.d). Dans *Dictionnaire Larousse en ligne*. Consulté le 3 avril 2016.

¹⁴ Michel Wasserman (2004). *Le dernier potlatch: les Indiens du Canada, Colombie-Britannique*, Paris : L'Harmattan, p. 18-19.

¹⁵ Gleen Alteen, *op.cit.*



Figure 11. Lawrence Paul Yuxweluptun tire à bout portant des copies de la *Loi sur les Indiens* du Canada lors de sa performance au *Bisley Camp*, le 13 septembre 1997.



Figure 12. Les « carabines sacrées » de Lawrence Paul Yuxweluptun au *Healy Hall*, 14 septembre 1997.

La performance du 14 septembre au *Healy Hall*, bien que similaire, comporte quelques variantes dont les gestes et les symboles la rapprochent davantage du rituel. Après avoir chaussé ses mocassins, Yuxweluptun orne trois carabines – fusils de calibre 12 – de perles, de rubans et de plumes, de manière à leur conférer un statut d’objet sacré (Figure 12). Le nombre de copies à tirer reste le même, mais leur présentation diffère : cinq documents à la fois sont accrochés individuellement à un poteau en bois, donnant ainsi l’impression que nous faisons face à un peloton d’exécution (Figure 13). L’utilisation de la carabine, de même que la distance de six mètres qui sépare la *Loi sur les Indiens* de son assaillant, font de cette dernière une cible facile à abattre. La dimension anthropomorphe de cette performance se révèle également dans la manière de « tuer » chacune des copies de l’ensemble législatif : le tir de Yuxweluptun doit perforer la couronne illustrée sur le Grand Sceau du Canada, lequel est apposé en page couverture de tous les documents canadiens officiels. Les objets-loi ont par conséquent été vérifiés un à un afin de constater leur « décès »; quelques-uns ont été tirés à plusieurs reprises, car la couronne n’avait pas été atteinte (Figure 14). De cette manière, il est possible d’établir un lien corolaire entre l’œuvre de Yuxweluptun et la dimension rituelle de l’art performance tel qu’énoncée par la commissaire et critique d’art Chantal Pontbriand : *An Indian Act Shooting the Indian Act* « capte la vie dans un effort désespéré pour chercher autrement ce à quoi ne répondent plus les œuvres silencieuses du musée¹⁶ ».

Les fusils enrubannés, les cartouches vides et les copies de la *Loi sur les Indiens* lacérées, encadrées et criblées de balles ont ensuite été regroupés au sein de l’exposition *An Indian Act Shooting the Indian Act* à la *Grunt Gallery* de Vancouver, en janvier 1998. Les vestiges performatifs de Yuxweluptun ont également été présentés à Saskatoon en 1999, à la *Mendel Art Gallery*, ainsi qu’au *Museum of American Indian Arts* de Santa Fe dans le cadre de l’exposition *Indian Time : Art in the New Millennium*, en 2000. Trois ans plus tard, Yuxweluptun réinterprète sa performance le 27 septembre 2003, sur la réserve algonquienne de Kitigan Zibi, dont les artefacts, les vidéos et les photographies ont été exposés à la *SAW Gallery* d’Ottawa.

¹⁶ Chantal Pontbriand (1998). *Fragments critiques (1978-1998)*, Nîmes : Éditions J. Chambon, p. 20.



Figure 13. Lawrence Paul Yuxweluptun, accompagné de son « peloton d'exécution », le 14 septembre 1997 au *Healy Hall*.



Figure 14. Les « objets-loi » perforés de Lawrence Paul Yuweluptun.

La performance de Yuxweluptun a suscité diverses réactions, dont la majorité se sont avérées fallacieuses, compte tenu des réflexions sur la mémoire, le traumatisme et la violence évoquées par l'artiste. Alors qu'une certaine communauté artistique non autochtone a fait l'éloge des dimensions spirituelles, postcoloniales et postmodernes de son travail, un grand nombre de visiteurs allochtones ont considéré que sa performance appartient davantage au domaine de la caricature, du stéréotype et du spectacle, comme le démontre cette critique de Paul Usherwood, professeur au département d'histoire de l'art à l'université de Northumbria, en Angleterre : « [...] Surely the main attraction was that we were going to see a Native American doing something crazy with a gun. [...] The spectacle of the mysterious Indian Brave played [...] by a bona fide First Nation person in hand-stitched moccasins was too good to miss¹⁷ ». D'autre part, c'est en se frayant un chemin à travers une *Loi sur les Indiens* détruite que le récepteur autochtone a salué l'audace et l'humour du performeur. Lawrence Paul dit Yuxweluptun, qui signifie en langue salish « homme aux multiples masques » (« *Man of Many Masks* »), est reconnu pour ses œuvres qui allient ironie et indignation en toute transparence. *An Indian Act Shooting the Indian Act* est née de cette insurrection envers les structures coloniales établies : l'artiste prend ainsi plaisir à (dé)jouer avec les structures de pouvoir. Il souhaitait ainsi tuer symboliquement la *Loi sur les Indiens*; constater avec certitude sa mort prochaine; être le premier Autochtone à lui tirer dessus¹⁸.

¹⁷ [Traduction libre] « [...] Certainement, l'attraction principale de cette performance était d'observer un Amérindien faire quelque chose de fou avec un fusil. [...] Le spectacle d'un Warrior, joué par un authentique membre des Premières Nations chaussé d'une paire de mocassins faite à la main, était une occasion à ne pas manquer. » (Paul Usherwood (1997), « Exhibitions: Reviews – Lawrence Paul Yuxweluptun », *Art Monthly*, n° 210, p. 39).

¹⁸ Lawrence Paul Yuxweluptun, *op. cit.*

La colère comme moteur d'art politique

Pour Yuxweluptun, les arts visuels et la performance sont des espaces où s'entrelacent ses préoccupations sur la loi canadienne et ses institutions, ainsi que les paradigmes coloniaux qui influencent toujours la dynamique des cultures : au-delà des traités, des accords, des lois et des politiques, sa pratique artistique lui procure un territoire de création qui lui permet d'extérioriser sa colère et sa rancœur. Afin de débattre de certaines problématiques entourant les performances artistiques des Premières Nations canadiennes, la *Grunt Gallery* de Vancouver a tenu un cycle de conférences intitulé *INDIANacts : Aboriginal Performance Art*, du 28 novembre au 1^{er} décembre 2002. Au sein du panel *Performance of Trauma and Testimony* (30 novembre 2002) auquel participait Yuxweluptun, l'historienne d'art tsimshian-haida, Marcia Crosby, traite de l'importance de la colère dans le processus de commémoration des Premières Nations :

I think that being angry is such an important part of our history and a part of our journey. It's impossible to bypass. It's an important part of confronting or coming to terms with the broader history of our more recent past, of our colonial history. And I also think it's an important part of our memorial [...] of memorializing those people who died because of incredible trauma and because of the incredible holocaust of colonialism. I think that being righteously indignant and being outraged, absolutely outraged, at what happened to our people and at what continues to happen to this present day is absolutely important¹⁹.

En prenant une arme contre la *Loi sur les Indiens*, non seulement Yuxweluptun s'attaque au gouvernement canadien, mais il dénonce également les multiples traumatismes issus de l'expérience collective des Premières Nations : la perte de territoires, le génocide historique et

¹⁹ [Traduction libre] « Je pense qu'être en colère est une partie importante de notre histoire et de notre parcours. Elle ne peut être évitée. Elle est une part importante de notre confrontation à notre passé, à notre histoire coloniale, et de notre avenir. Je pense également qu'elle constitue un pan important de notre mémoire [...], pour commémorer toutes ces personnes qui sont mortes des suites d'un traumatisme sans précédent et de l'holocauste du colonialisme. Je crois qu'être indigné et révolté, complètement révolté, en regard de ce qui est arrivé à notre peuple, et qui continue toujours d'arriver présentement, est primordial. » (Marcia Crosby, 2002, novembre). *Performance of Trauma and Testimony*. Communication présentée lors de l'événement *INDIANacts: Aboriginal Performance Art*, Grunt Gallery: Vancouver. Disponible en ligne : <http://indianacts.gruntarchives.org/video-day-2-panel-3.html>).

la violence quotidienne qui accompagne souvent la pauvreté et le racisme se posent alors comme symptômes de la colère de l'artiste. Par son geste, Yuxweluptun instaure une politique indigène qui résiste aux discours coloniaux et les pose en tant que textes violents, qui devraient être détruits littéralement et métaphoriquement²⁰. *An Indian Act Shooting the Indian Act* s'inscrit ainsi dans les caractéristiques fondamentales du postmodernisme, comme le résume Chantal Pontbriand, par « la remise en question [...] de codes établis, au décloisonnement des disciplines, à l'éclatement des structures hiérarchisantes entre l'institution – le producteur – le produit – le récepteur²¹ ». Le choix performatif de Yuxweluptun bouleverse la vision dite « traditionnelle » de l'esthétique amérindienne, soit l'usage exclusif et systématique de codes formels hérités du patrimoine culturel, de matériaux, d'objets (peaux d'animaux, ossements, plumes, etc.) ou d'éléments mythologiques et spirituels (légendes, personnages sacrés, etc.)²², présentés souvent sous un angle ethnographique ou romantique.

Toutefois, la performance de l'artiste salish reflète les spécificités essentielles à la figure mythique et insaisissable du *trickster*, admiré des Premières Nations pour sa capacité à prendre des risques, à rompre avec les conventions et à tester les limites de l'indomptable. Or, tout comme le *trickster* décrit par Louise Vigneault, l'artiste salish lutte contre cette recherche de pureté et d'authenticité en transportant son auditoire là où il ne s'y attend pas : « comme son nom l'indique [le *trickster*] représente le joueur de tours, mais également l'insolence, la ruse malicieuse. Il correspond également à l'affirmation de la réalité du métissage, d'une existence dualiste, hybride, et sera par conséquent rattaché à la subversion qui caractérise la postmodernité²³ ». Curieux, ingénieux, espiègles, truculents et résilients, les récits et exploits burlesques du *trickster* ont diverti et instruit, à travers une importante liberté créatrice,

²⁰ Karen Benbassat (2006). *An eye for an I: Contemporary art, memory, and pedagogy*, Mémoire de maîtrise, Ontario Institute for Studies in Education: University of Toronto, p. 62.

²¹ Chantal Pontbriand, *op. cit.*, p. 20.

²² Jacqueline Bouchard (1992). « Art et pouvoir. Redessine-moi mon histoire et je te dirai qui je suis », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 16, n° 3, p. 150.

²³ Louise Vigneault (1997). « Riopelle et la quête ludique de l'Autre », *The Journal of Canadian Art History/Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 19, n°2, p. 104.

plusieurs générations de peuples autochtones²⁴. Personnage à la fois maléfique et bénéfique, le *trickster* affiche une personnalité délinquante afin d'illustrer la fragilité de la nature humaine. Il utilise particulièrement l'humour et l'ironie pour mettre en relief et accroître les inepties du réel : tel que le remarque Vigneault, « derrière l'apparence de folie et d'absurdité s'affirme surtout une capacité de transcendance²⁵ ». À défaut d'incarner directement la figure du *trickster*, Yuxweluptun a plutôt choisi de transposer l'esprit irrévérencieux et outrancier de celle-ci à l'intérieur même de sa démarche artistique. De cette manière, l'artiste salish entremêle les vérités historiques à son action créatrice, ce qui lui permet d'inventer son propre langage et d'échapper aux définitions réductrices de la société dominante. La nature provocatrice de *An Indian Act Shooting the Indian Act* force donc le spectateur à reconnaître le discours critique qui sous-tend l'œuvre, tout en l'invitant à une véritable réflexion sur les enjeux actuels des Premières Nations.

Dans l'un des premiers ouvrages consacrés à la figure du *trickster*, *The Trickster : a Study in American Indian Mythology* (1956), Paul Radin attribue à celle-ci la faculté d'être un créateur de désordre :

Trickster is at one and the same time creator and destroyer, giver and negator, he who dupes others and who is always duped himself. [...] He knows neither good nor evil yet he is responsible for both. He possesses no values, moral or social, is at the mercy of his passions and appetites, yet through his actions all values come into being²⁶.

Nécessaires au geste créateur de Yuxweluptun, l'audace et la transgression de la norme tissent la trame de sa marginalisation sociale et artistique au sein du Canada moderne. En prenant une arme, l'artiste illustre une sorte de « délinquance artistique », par laquelle ses pulsions internes

²⁴ Au cours des années 1990, plusieurs artistes canadiens, tels Edward Poitras, Rebecca Belmore, Shelley Niro et Carl Beam, pour ne nommer que ceux-ci, se sont inspirés de cette figure mythique pour échapper au réductionnisme identitaire (Allan Ryan (1999). *The trickster shift: humour and irony in contemporary native art*, Vancouver: UBC Press, p. 5-6).

²⁵ Louise Vigneault, « Riopelle et la quête ludique de l'Autre », *op. cit.*, p. 105.

²⁶ [Traduction libre] « Le *Trickster* est à la fois créateur et destructeur, généreux et égoïste, il trompe les autres tout en se dupant lui-même. Il ne connaît ni le bien ni le mal, mais il en est responsable. Les valeurs morales ou sociales sont pour lui inconnues, puisqu'il est à la merci de ses passions et de ses désirs. Mais pourtant, à travers ses actions, toutes valeurs voient le jour. » (Paul Radin (1972) [1956]. *The Trickster: A Study in American Indian Mythology*, New York: Philosophical Library, p. xxiii).

et ses sentiments de hautes valeurs morales et/ou esthétiques lui permettent simultanément la destruction des codes imposés aux Premières Nations et la création d'une œuvre d'art, qui se veut ici le symbole d'une réappropriation et d'une relecture de l'histoire culturelle autochtone et occidentale. Selon les critères établis par l'historien d'art Paul Ardenne, la performance de Yuxweluptun se range donc au côté de l'art politique :

L'art politique, compris comme mode militant d'affirmation d'un principe, suppose au préalable l'émancipation et en cela, il se fonde sur une conscience aigüe de la nécessité d'une réforme des valeurs de servitude afin de garantir une telle émancipation. L'art politique par nature *s'engage*, il tend à la correction du réel²⁷.

Dans la performance de Yuxweluptun, cette idée d'affranchissement se reflète à travers les positionnements et les affirmations identitaires ancrés dans l'actualité sociopolitique. En effet, ces derniers lui permettent de surpasser la domination, l'état de dépendance et les préjugés ressortant de la *Loi sur les Indiens*, de manière à contester les représentations instaurées par l'État nation, et par conséquent, à délégitimer les structures de pouvoir. Sa performance présente un caractère historique qui est maintenu en tension avec les conditions spécifiques et actuelles des peuples autochtones. C'est pourquoi au-delà des critiques, des artistes et des commissaires, Yuxweluptun souhaitait également atteindre les instances gouvernementales et monarchiques. Dans l'objectif de donner suite à sa performance, l'artiste a pris soin d'envoyer quelques copies criblées de la *Loi sur les Indiens* à Élisabeth II, la reine d'Angleterre, et à Jean Chrétien, alors premier ministre du Canada (1993-2003), ancien ministre des Affaires indiennes (1968-1974), et législateur du Livre blanc de 1969.

²⁷ Paul Ardenne (1999). *L'art dans son moment politique : Écrits de circonstance*, Bruxelles : La Lettre volée, p. 32.

« Le seul bon Indien est un le non-Indien » : le Livre blanc de 1969

Officiellement connu sous le nom de *La politique indienne du gouvernement du Canada, 1969*, le Livre blanc a tenté d'abroger l'ensemble des documents légaux antérieurs concernant les Premières Nations, y compris la *Loi sur les Indiens* et les traités relatifs au partage du territoire. Pour se faire, Jean Chrétien, alors ministre des Affaires indiennes au sein du gouvernement de Pierre-Elliott Trudeau, reconnaissait le caractère archaïque, paternaliste et discriminatoire de l'ensemble législatif. Avec le Livre blanc, il affirmait redonner plein pouvoir aux communautés par la reconnaissance de leurs terres ancestrales et par l'octroi du contrôle absolu de celles-ci²⁸. Jean Chrétien a également promis que ce projet de loi soit réalisé uniquement avec la collaboration des nations autochtones, nécessitant un travail prolongé et soutenu. Néanmoins, l'adoption de ce projet aurait provoqué des conséquences désastreuses chez les nations, lesquelles ont été recensées par l'historien Ken Coates :

[Le Livre blanc] proposait la suppression des réserves indiennes, la fin du statut unique des Indiens inscrits au regard de la loi, et le transfert des services aux Indiens du gouvernement fédéral aux gouvernements provinciaux. En bref, le Livre blanc préconisait le remplacement des droits collectifs des Indiens inscrits par une intégration plus systématique à la société canadienne²⁹.

Autrement dit, le but ultime était l'élimination du ministère des Affaires indiennes, des coûts provenant de son administration et, par conséquent, des responsabilités liées aux traités : l'assimilation intégrale attendait donc l'entière des peuples autochtones du Canada³⁰. Or, les dirigeants politiques des Premières Nations ont d'emblée rejeté toutes les propositions soumises par le gouvernement fédéral, voyant dans le Livre blanc une trahison coloniale des plus irrévérencieuses qui reconsidérerait l'essence même de l'identité et de l'organisation sociale des Autochtones. Pour Chrétien et ses collègues, les réactions négatives au Livre blanc ont eu l'effet d'une stupéfaction générale, alors que ces derniers s'attendaient à un accord

²⁸ Harold Cardinal (1970). *La tragédie des Indiens du Canada*, Montréal: Éditions du Jour, p. 173-175.

²⁹ Ken Coates, *op. cit.*, p. 6.

³⁰ *Ibid.*, p. 31.

unanime des idées qu'ils mettaient de l'avant : les protestations ont été prodigieuses dans l'ensemble du Canada et ont forcé le gouvernement à faire marche arrière en 1970³¹.

En regard de ce contexte, la performance de Lawrence Paul Yuxweluptun possède une résonance historique, et pourrait provoquer une impression de déjà vu pour Jean Chrétien, qui se veut ici précurseur à la démarche de l'artiste. En effet, il se trouve que c'est l'ancien Premier ministre canadien qui avait lui-même proposé, lors de sa campagne pour le Livre blanc, de dissoudre à la fois les traces et les effets de la *Loi sur les Indiens*, de l'éliminer afin de reconstruire de zéro les relations entre la majorité canadienne et les Premières Nations³². *An Indian Act Shooting the Indian Act* constitue donc une riposte aux intentions du gouvernement libéral qui, en souhaitant la suppression de l'ensemble législatif, envisage du même coup le retranchement des nations autochtones du Canada. La circularité de la performance engendre ainsi un processus de réflexion qui allie mise en scène et véracité, comme le souligne Richard Martel :

Du questionnement de l'œuvre à son contexte, de ce contexte idéologique et ainsi de suite, c'est l'appareil artistique et culturel qui est soumis à l'interrogatoire, et puisque l'œuvre de l'art existe comme univers de symbolisation, c'est un univers qui porte le questionnement, non pas strictement l'objet lui-même³³.

Tel que le remarque l'auteur, l'art et son contexte sont pour Yuxweluptun l'occasion d'enchevêtrer les fondements de l'histoire coloniale et d'occuper une position au-delà de l'hégémonie institutionnelle. Chargée d'affects et de mémoire, l'œuvre *An Indian Act Shooting the Indian Act* se veut explosive sur tous les plans, car elle se nourrit d'un climat de

³¹ Au cours de la même année, Harold Cardinal, alors président de l'*Indian Association of Alberta*, répond à la rhétorique du Livre blanc en publiant le Livre rouge, aujourd'hui connu et traduit en français sous *La tragédie des Indiens du Canada* (1970). Au cœur de son ouvrage, Cardinal exige le *statu quo* des droits des Premières Nations et des obligations de gouvernance réunis au sein de la *Loi sur les Indiens*, jusqu'à ce que les dirigeants politiques autochtones soient prêts à les négocier. Avant toute refonte de l'ensemble législatif, Cardinal exige, au nom des Premières Nations du Canada, un examen et une entente des questions relatives aux traités et au partage du territoire. De surcroît, le Livre rouge affirme le désir des communautés de participer davantage à la société canadienne tout en préservant leur identité collective distincte. Pour un examen complet des réactions autochtones au Livre blanc, consultez l'ouvrage de Sally Weaver (1981). *Making Canadian Indian Policy: The Hidden Agenda, 1968-1970*, Toronto: University of Toronto.

³² Karen Benbassat, *op. cit.*, p. 52.

³³ Richard Martel, *op. cit.*, p. 91.

violence qui libère l'artiste d'un « sentiment de morcellement³⁴ », et crée une rencontre dans la destruction à la fois de l'objet d'art, d'une autorité textuelle et d'une identité. En outre, le langage performatif de Yuxweluptun s'articule à une perspective historique et aux collaborations plurielles (autochtones et allochtones) de manière à réactiver certains traumatismes, qui sont par la suite (ré)interprétés par le corps et les gestes de l'artiste. Tirer et détruire au fusil la *Loi sur les Indiens* ne la fait pas disparaître. Toutefois, la performance de Yuxweluptun démontre que le trauma des Premières Nations est permanent et inhérent, posant ainsi son œuvre en tant qu'acte décolonisateur : *An Indian Act Shooting the Indian Act* incarne en somme l'idée d'une affirmation de l'art comme pouvoir et entité politique à part entière au-delà de la stricte imagerie.

La corrélation entre le texte et l'action : une double signification

Dans ce contexte de dépossessions traumatiques, les relations entre l'art autochtone contemporain et les ravages du colonialisme se traduisent à travers les bouleversements et les mutations sociologiques intrinsèques au génocide ethnique des Premières Nations : à la capacité de survie, d'adaptation et d'émancipation s'ajoutent les dynamiques de destruction de masse, d'expropriation et de réappropriation des objets physiques ou symboliques de l'identité. Dans cette perspective, François Paré remarque que

la mémoire collective [amérindienne] reste façonnée par la « subjugation coloniale » et tourmentée par le psychisme de la dépossession sur lequel la représentation [artistique] peut agir positivement en faisant valoir ce qui est radicalement absent de l'histoire officielle. Il ne s'agirait pas tant de faire revivre le passé des écoles résidentielles ou des exodes forcés que de montrer la persistance des savoirs et des récits autochtones en dépit

³⁴ Terme emprunté à Michaël La Chance, *op. cit.*, p. 48.

d'un contexte traumatique qui a fait des populations amérindiennes des « victimes périphériques » de l'implantation des Européens en Amérique³⁵.

Or, si l'une des fonctions de l'art prétend communiquer l'expérience d'une violence, d'une perte ou d'un événement marquant, l'œuvre d'art invite également un large public à prendre part à cette expérience³⁶. Le traumatisme historique des Premières Nations n'est pas à lui seul un enjeu de la mémoire ancestrale, car la violence continue d'être menée contre les corps, les communautés et les territoires. Lawrence Paul Yuxweluptun utilise donc l'histoire coloniale comme une force et une présence : *An Indian Act Shooting the Indian Act* ne se veut pas simplement le support d'un sentiment subjectif, mais d'un acte politique, puisque la charge affective de l'artiste a le pouvoir de modifier la perception du récepteur de son propre passé et de son histoire. À la lumière des réflexions de Michaël La Chance, l'œuvre de Yuxweluptun exige qu'il transcende ses souffrances afin d'en tester leur « efficacité symbolique ». Puisque l'art ne réussit pas à modifier les faits et les rapports de force, Yuxweluptun arrive à démontrer sa « capacité d'exprimer une violence plutôt que de l'exercer³⁷ ».

Dans sa performance, les corrélations entre le texte et l'image – le mariage entre les langages visuel et verbal – illustrent une position qui met en scène les héritages de l'écriture et de la tradition orale amérindienne, démontrant dès lors que le fait d'appartenir à l'histoire ne nous relie pas à un passé commun, mais permet de partager les revendications spécifiques de Yuxweluptun. Comme le remarque Paré, « depuis le développement phénoménal du discours universitaire [articulé au] formaliste outrancier et réducteur des dernières décennies, partout dans le monde occidental, le savoir-écrire est devenu une condition de légitimité des textes et de leurs auteurs³⁸ ». Utilisée pour déterminer les limites entre le passé et le présent de l'Histoire, l'écriture est cependant considérée comme la marque d'une civilisation « supérieure », et « derrière cette légitimation par l'écriture se cachent des pratiques de l'exclusion, puisque ce

³⁵ François Paré (2013). « Théories du théâtre autochtone au Canada depuis 1990. Refus de la posthistoire et réparation du corps social », dans *Temps zéro*, n° 7, [En ligne] <http://tempszero.contemporain.info/document1122>. Consulté le 1^{er} juin 2016

³⁶ Jill Bennett (2005). *Empathic vision: affect, trauma, and contemporary art*, Stanford: Stanford University Press, p. 3.

³⁷ Michaël La Chance, *op. cit.*, p. 10.

³⁸ François Paré (1992). *Les littératures de l'exiguïté*, Hearst : Le Nordir, p. 142-143.

ne sont pas *tous* les discours qui trouvent à s'insérer dans le lisible et le légitime³⁹ ». De ce fait, dans le contexte auquel se confrontent les Premières Nations, la pratique de l'écriture peut se révéler risquée. D'une part, parce que sa pérennité maintient et renforce certains discours raciaux et détournés qui s'avèrent hostiles pour les communautés, et d'autre part, parce qu'une littérature historique axée sur les relations entre les Euro-Américain.ne.s et les peuples autochtones reflètent une domination culturelle en faveur du colonialisme⁴⁰. Lorsque Yuxweluptun détruit la *Loi sur les Indiens*, il s'attaque à cette altérité de/dans l'écriture et aux mécanismes institutionnels qui privilégient cette pratique. Or, l'écriture établit ce que le linguiste Walter J. Ong qualifie « de langage “hors contexte” ou discours “autonome”, un discours qui [...] ne peut être directement contesté ou remis en question, car il a été détaché de son auteur⁴¹ ». Cette mise à distance induite par l'écriture ne permet pas une réfutation totale du texte, car ce dernier nous transmet l'idée d'une finalité, d'un état d'achèvement : « en rendant l'énoncé autonome et indifférent à la critique, l'écriture présente la pensée et l'énoncé comme à l'écart de tout, autosuffisants et achevés⁴² ». Toutefois, parce que les mots couchés sur papier englobent toujours bien plus qu'une situation strictement verbale, le contexte élargi dans lequel naissent ces derniers ne peut être ignoré, car ils peuvent être éliminés, effacés ou modifiés. Encore une fois, la performance de Yuxweluptun s'illustre en tant que confrontation ouverte, pour ne pas dire impatiente et impuissante, avec les idéologies de l'État canadien, dont les termes s'avèrent péremptoires pour l'ensemble des Premières Nations. Comme le constate l'historien Lionel Larré, une collision culturelle s'opère entre « d'une part, un système qui accorde une signification hautement créatrice au mot parlé [et] de l'autre, un système qui reconnaît la prééminence du signe écrit⁴³ ». En tuant métaphoriquement l'autorité textuelle qu'est la *Loi sur les Indiens*, l'artiste met de l'avant les relations associées au corps, aux gestes, à l'expressivité et à la narrativité qui forment l'essence de la tradition orale autochtone.

³⁹ *Ibid.*, p. 144.

⁴⁰ Linda Tuhiwai Smith, *op. cit.*, p. 36.

⁴¹ Walter J. Ong (2014). *Oralité et écriture : la technologie de la parole*, Paris : Les Belles lettres, p. 97.

⁴² *Ibid.*, p. 150.

⁴³ Lionel Larré (2009). *Autobiographie amérindienne : pouvoir et résistance de l'écriture de soi*, Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, p. 136.

Pour les Premières Nations, la parole se veut ainsi sacrée et essentielle à l'efficacité du langage : la tradition orale regroupe un ensemble de récits, de mythes et d'informations qui fondent le savoir collectif d'une multitude de générations⁴⁴. Elle repose sur la politique, la religion, la médecine et la magie émanant d'événements d'un passé ancien, qui ont été racontés, transmis et réinterprétés par les membres de la communauté et de la nation⁴⁵. Pour les Autochtones, l'art oratoire se situe à l'encontre de la sémiotique colonisatrice dans laquelle les lettres font autorité, tel que le revendique l'artiste ojibwé Robert Houle : « Selon cette tradition, les noms par lesquels nous nous désignons deviennent, dans la voix humaine, souverains : qu'on les soumette à la force d'un code étranger, l'écrit, et nous sommes vaincus⁴⁶ ». Le langage et la parole possèdent ainsi un certain pouvoir, car ils contribuent à la survie individuelle et collective des sociétés autochtones; l'éloquence poétique et verbalement artistique de la tradition orale transmet aux mots un caractère sacré, un effet presque magique, qui permet aux membres de maintenir et de satisfaire leurs besoins matériels et spirituels.

En outre, la tradition orale a longtemps été dépréciée ou même reniée par les sociétés occidentales, lesquelles ne pouvaient concevoir l'usage de la parole comme unique ancrage culturel. Les différents mouvements de décolonisation menés au milieu du XX^e siècle ont dès lors contribué à l'adaptation des systèmes sémiotiques et des modes de communications autochtone. Comme le remarque Larré, « la fin culturelle justifie les moyens de transmission – oraux ou écrits – d'une culture donnée afin de lui éviter une extinction annoncée et souhaitée par le colonisateur⁴⁷ ». La démarche artistique de Lawrence Paul Yuxweluptun s'inscrit dans ces fondements, puisqu'il n'y a aucun moyen d'effacer un mot prononcé ou d'empêcher l'exposition de ses œuvres. Ainsi, Yuxweluptun (ré)utilise le langage du colonisateur pour

⁴⁴ La tradition orale regroupe un ensemble très vaste de narrations qui varie selon les cultures, comprenant non seulement des récits historiques, mais également des récits se rapportant aux origines, aux contes, aux formules, à certains proverbes, aux comptines, aux chants, etc. La manière de les raconter, les symboles et les visions du monde qu'ils transmettent sont également propres à chaque communauté.

⁴⁵ Sylvie Vincent (2013). « La tradition orale : une autre façon de concevoir le passé », Alain Beaulieu (dir.), *Les Autochtones du Québec : Des premiers contacts au Plan Nord*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, p. 89.

⁴⁶ Robert Houle (1992). « L'héritage spirituel des anciens », Nemiroff, Diana, Robert Houle et Charlotte Townsend-Gault (éds.), *Terre, esprit, pouvoir : les Premières Nations au Musée des beaux-arts du Canada*, Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada, p. 50.

⁴⁷ Lionel Larré, *op. cit.*, p. 134.

composer et revendiquer l'identité singulière de son peuple de manière à résister à sa disparition ou à son aplanissement. En détruisant la *Loi sur les Indiens*, l'artiste lève le voile sur l'adaptation difficile et laborieuse des codes euro-américains et démontre que les signes artistiques deviennent de véritables armes lorsqu'ils sont manipulés à l'encontre des puissances coloniales.

La performance de Yuxweluptun partage la grandiloquence et la sagesse collective qui émane des caractéristiques de l'oralité énoncées par Paré : « Le mot, dans son habitat naturel oral, fait partie d'un présent réel, existentiel. L'énoncé oral est adressé par une personne vivante réelle à une ou plusieurs autres personnes vivantes réelles à un moment spécifique et dans un contexte réel invariablement constitué de beaucoup plus que de simples mots⁴⁸. » *An Indian Act Shooting the Indian Act* transpose ces notions temporelles et contextuelles, car l'œuvre émerge d'un dialogue complexe entre Yuxweluptun, la société canadienne, l'histoire et les intérêts spécifiques reliés au monde artistique. Ne pouvant abandonner leurs terres et leurs cultures sans un consensus favorable avec l'État, les nations colonisées, et particulièrement les artistes, tenteront de se libérer à travers une volonté décolonisatrice plurivocale. À cet égard, Harold Cardinal prend soin d'étudier le potentiel de révolte de l'Autochtone colonisé et prisonnier d'une réalité sociopolitique réductrice :

La jeune génération qui, de sa force, fait aujourd'hui parade n'a pas la patience de nos aînés. Si les leaders actuels sont incapables de s'entendre avec les blancs, de faire respecter les droits et la dignité des Indiens, alors la jeune génération n'aura aucune raison de croire à la valeur de ce type de démocratie que nous vivons. Elle refusera de croire que ce système peut changer quelque chose pour nous. Elle saura s'organiser et de la bonne manière, à part ça! Mais l'hostilité et les frustrations la pousseront, non à bâtir, mais à détruire la société, la vôtre qui à ses yeux est en train de nous détruire, nous. [...] Aujourd'hui, la marche où le gouvernement fédéral s'est engagé nous pousse sans relâche vers l'autre choix : le précipice du désespoir, de l'hostilité, de la destruction⁴⁹.

Ce sentiment violent d'indignation et de réprobation, Yuxweluptun le démontre en tirant non pas une, mais quarante copies de la *Loi sur les Indiens*. Sa performance se veut le reflet du

⁴⁸ François Paré, *op. cit.*, p. 119.

⁴⁹ Harold Cardinal, *op. cit.*, p. 221-222.

traumatisme de la colonisation et de ses effets cumulatifs, symptômes du malaise profond qui affecte l'intégrité des Premières Nations dans leur identité physique et psychique. La réaction de l'artiste salish traduit une condition existentielle culturelle sur le point de s'effondrer sous le poids des ruptures sociopolitiques provoquées par les autorités coloniales depuis des siècles de souffrance collective. L'expression de celle-ci est alors incarnée au sein de sa performance, qui devient un enjeu politique de l'altérité. Continuellement prisonnier d'une relation de domination-subordination, celui-ci s'approprie le monde de l'art selon ses propres critères d'autodétermination, dans lesquels il peut laisser libre cours à son langage revendicateur, à ses pulsions qui attaquent les cadres normatifs qui régissent la société dominante.

Le modèle vindicatoire et l'art de se faire justice

L'imposition du modèle de justice euro-américain a entraîné la perte des processus ancestraux de règlement de conflits à l'intérieur des communautés, ce qui a tranquillement mené à la dépendance étatique des Autochtones envers un système juridique institutionnel étranger à leurs valeurs. Dépourvues de structure coercitive d'autorité, les Premières Nations conservaient toutefois une vie sociale ordonnée à travers l'obtention d'un consensus, que ce soit par rapport au clan, au village ou au conseil tribal. Cette conception de la justice, tel que le mentionnent Véronique Strimelle et Françoise Vanhamme, « renvoie plus largement au sentiment du “juste” comme échange social », puisque chaque individu avait le choix d'accepter ou de refuser une décision provenant de leur structure gouvernementale distincte⁵⁰. Si les relations conflictuelles et leur gravité variaient d'une communauté à l'autre, la majorité des sociétés autochtones valorisaient une personnalité discrète et condamnaient les confrontations entre les membres de la communauté. Malgré tout, les querelles étaient inévitables, et dépendamment de leur impact sur la vie collective, certaines actions ou attitudes pouvaient se régler par une intervention mineure des autres membres, telle que le commérage, la moquerie ou le sobriquet, l'ostracisme et toutes autres formes de pression sociale. Dans les

⁵⁰ Véronique Strimelle et Françoise Vanhamme (2009). « Modèles vindicatoire et pénal en concurrence? Réflexions à partir de l'expérience autochtone », *Criminologie*, vol. 42, n° 2, p. 89.

situations plus problématiques, lesquelles s'avéraient menaçantes pour la survie de la collectivité, les modes de régulation nécessitaient la participation de tous les membres, qui pouvaient avoir recours à la violence physique, au chamanisme ou à la ritualisation du conflit afin d'établir une certaine médiation entre les individus⁵¹. En somme, nous en arrivons à la conclusion que les processus traditionnels autochtones privilégiaient des sanctions pacifistes afin d'éviter les pertes de vies humaines, malgré le fait que l'exil ou l'exécution pouvaient être exigés⁵². Strimelle et Vanhamme résumant ainsi la pertinence du modèle vindicatoire au sein des sociétés traditionnelles autochtones :

L'on a en effet constaté que ces modes sont organisés en vue de préserver l'intégrité du groupe et de gérer la violence immodérée susceptible d'émerger des différends. [...] Face à un environnement hostile et à la dureté des conditions matérielles, ces communautés doivent s'organiser de manière à conserver leurs forces vives et ainsi éviter leur disparition à court ou à long terme. [...] Les modes de réparation sont destinés non à compenser la valeur matérielle de la perte subie, mais bien celle de la créance de vengeance, s'adressant au statut symbolique de la personne ou du groupe offensé. Le recours à la vengeance au sens vindicatoire favorise de la sorte un système d'échanges contrôlé qui obéit à une recherche de parité et d'équilibre. En ce sens, telle que nous la trouvons dans les pratiques coutumières autochtones, elle fonctionne comme une institution sociale, car toujours comprise à l'intérieur des normes et règles produites par le groupe, sédimenté dans son histoire⁵³.

Les performances de Lawrence Paul Yuxweluptun au *Bisley Camp* et au *Healey Hall* réactualisent ces principes ancestraux afin de les adapter aux exigences actuelles : l'artiste obtient ainsi lui-même réparation pour l'existence considérablement atrophiée qui a nui à la conservation de l'autonomie culturelle, sociale et identitaire de sa nation. En tirant la *Loi sur les Indiens*, il illustre cette idée de consensus et de solidarité envers la communauté, alors qu'il tente de restaurer l'intégrité des nations autochtones et de ramener ces dernières à un sentiment d'équilibre et de globalité. Cette conception s'articule inévitablement au processus de guérison, qui, selon Mylène Jaccoud, « englobe les aspects physique, affectif,

⁵¹ Jean-Sébastien Plante (2005). *L'application de la justice chez les autochtones de la vallée du Saint-Laurent sous le régime français*, Québec : Justice Québec, [En ligne] <http://www.justice.gouv.qc.ca/francais/ministere/histoire/autochtones.htm#Anchor-42466>. Consulté le 24 avril 2016.

⁵² Véronique Strimelle et Françoise Vanhamme, *op. cit.*, p. 92.

⁵³ *Ibid.*, p. 92-93.

psychologique et spirituel de la vie », et qui, dans le contexte de Yuxweluptun, « évoque l'idée que les liens unissant les personnes, altérés au cours du processus de colonisation, doivent être reconstruits⁵⁴ ». Ainsi, le recours à la colère et à la vengeance constituerait, pour l'artiste, un moyen de défier la *Loi sur les Indiens* dans sa codification des relations entre le Canada et les Premières Nations. Yuxweluptun répond donc à la violence étatique – physique et psychologique – du colonialisme par une violence symbolique et refoulée en défiant l'autorité législative et les structures de pouvoir qui la sous-tendent :

I challenge the system. [The art institution] was a closed door, so I wanted to kick in and go in here. In terms of world art, in terms of Aboriginal art and calling it primitive, in terms of culture or the world- this work challenges all of those things. You know, I've never been on television or on radio; that voices has been smothered. That voice has been taken away. That voice is controlled. It is really hard to say things freely because, as a minority, you don't have that power base to say those things. I don't have anything to lose, so I say it all. Look at the Indian Act and the laws that I'm governed under, art has no rules there are no rules to art. As a social discourse, I can attack Native art as much as I can attack Western culture⁵⁵.

Se déployant à mi-chemin entre l'incarnation et l'explication de la souffrance, *An Indian Act Shooting the Indian Act* constitue une démarche curative de décolonisation. Yuxweluptun insiste sur le fait que son propre processus de guérison ne peut exclure un échange et un rapport direct avec les autorités gouvernementales et la majorité canadienne afin d'arriver au rétablissement et à la restructuration des relations sociales entre les deux groupes. À la manière du *trickster* qui refuse l'autocensure, le langage provocateur de Yuxweluptun fait acte de résistance et de liberté critique contre sa réduction et l'état de terreur permanent dans lequel l'État canadien a bafoué l'identité et l'existence de ses ancêtres.

⁵⁴ Mylène Jaccoud, « Les cercles de guérison et les cercles de sentence autochtones au Canada », *op. cit.*, p. 86.

⁵⁵ [Traduction libre] « Je défie le système. L'institution artistique était une porte fermée, et pour y entrer, je devais la détruire. Mon travail remet en question les catégories relatives à la culture, au monde de l'art, à l'art autochtone ou à l'art dit primitif. Vous savez, je n'ai jamais été à la télévision ou à la radio, car cette voix a été étouffée pour les Premières Nations. Elle a été enlevée et contrôlée. Il a toujours été difficile de parler librement, car en tant que minorité, vous n'êtes pas assez puissants pour vous assurer une crédibilité. Je n'ai rien à perdre, alors je dis tout ce que je pense. Regardez la *Loi sur les Indiens* et toutes les lois auxquelles je suis soumis, l'art n'a pas de règle et il n'y a pas de règles à l'art. Ma pratique est un discours social qui me permet à la fois d'attaquer l'art autochtone et la culture occidentale » (Cité par Ruth Beer Sulamith, *op. cit.*, p. 138-139).

La performance de l'artiste salish reflète également une autre forme de régulation des différends présentés par le modèle vindicatoire. Si, d'une part, la menace incessante du colonialisme l'a poussé à recourir à l'arme à feu pour préserver son intégrité physique et psychique de même que son appartenance sociale et culturelle, il emprunte d'autre part la voie de la raillerie afin de berner l'institution politique et artistique. Aussi manipulateur et rusé que le *trickster*, Yuxweluptun choisit de transgresser les tabous résultant des volontés assimilationnistes de l'État canadien et d'en faire une exposition artistique au nom de toute sa collectivité. Par ce jeu de déconstruction des codes, Yuxweluptun assure un principe de conciliation et de réparation au moyen de stratégies artistiques et économiques visant à contrecarrer la néantisation des sociétés autochtones.

La récupération des vestiges de *An Indian Act Shooting the Indian Act* était une initiative de l'agence Locus+, qui trouvait nécessaire et innovateur d'exposer les cartouches vides et les copies lacérées de l'ensemble législatif. Présentée à la *Grunt Gallery* de Vancouver en 1998, l'exposition a été réalisée par la commissaire Glenn Alteen, qui a fait appel à une muséographie centrée sur la sobriété et l'élégance : l'agencement des gravures dorées, des cadres de bois et des armes à feu décorées, qui rappellent les ornements militaires honorifiques, transforme dès lors les vestiges en véritables « trophées ». De surcroît, le décor vert feutré se superpose aux œuvres d'art, de manière à évoquer un fumoir, ou un *gentlemen's club*⁵⁶ (Figure 15 et Figure 16)⁵⁷. Par conséquent, l'exposition se veut le reflet inversé de cette société hiérarchique qui s'est imposée aux Premières Nations tout en les excluant des décisions qui concernaient le sort de leur survie collective. Depuis la mise en place du département des Affaires indiennes (1755) jusqu'à la fin du XX^e siècle, les gouvernements canadiens ont formé leur propre *gentlemen's club* en propageant leurs idéaux coloniaux – et bien souvent ignorants – et leurs politiques raciales, tel que le démontre les propos tenus en 1991 par le ministre de la justice Allan McEachern concernant les terres ancestrales de la Colombie-Britannique :

⁵⁶ Le *gentlemen's club* était un lieu de rencontres en vogue au XIX^e siècle qui réunissait les hommes de l'élite partageant les mêmes centres d'intérêt ou les mêmes opinions politiques.

⁵⁷ Glenn Alteen, *op. cit.*



Figure 15. L'exposition *An Indian Act Shooting the Indian Act*, présentée à la *Grunt Gallery* de Vancouver, présente les boîtiers contenant les vestiges des performances de Yuxweluptun.



Figure 16. Les plaques dorées ornant les objets d'art rappellent des trophées, des victoires.

*The [Indian] territory is, indeed, a vast emptiness... Similarly, it would not be accurate to assume that even pre-contact existence in the territory was in the least bit idyllic. The plaintiffs' ancestors had no written language, no horses or wheeled vehicles, slavery and starvation was not uncommon, wars with neighbouring peoples were common, and there is no doubt [...] that aboriginal life in the territory was, at best, nasty, brutish and short*⁵⁸.

Par sa performance et l'exposition qui en découle, Yuxweluptun intègre les principes vindicatifs des sociétés traditionnelles en se faisant lui-même justice. Il révèle l'iniquité à laquelle sont soumises les Premières Nations quant au rôle de l'État qui entend assurer la sécurité des citoyens et condamner les transgresseurs de la norme. Or, les populations autochtones ne font plus confiance au ministère des Affaires indiennes depuis l'échec attesté de ce dernier dans la protection de leurs droits les plus fondamentaux. Lieu de célébration et de soulagement, l'espace d'exposition devient le boudoir de l'artiste où prennent naissance des discussions en faveur de la malignité de la *Loi sur les Indiens* : Yuxweluptun démembré et tourne en dérision le système judiciaire euro-américain qui, par la persistance et l'adaptation continuelle de ce projet de loi, se veut le dispositif d'un Canada colonialiste et homogène⁵⁹. Une forme de réparation est ici liée au détournement : la provocation du geste performatif de Yuxweluptun évoque une tension qui agit comme catalyseur d'une réflexion sur une réalité, laquelle affecte l'existence des sociétés autochtones et leur fait violence. L'exposition des vestiges à la *Grunt Gallery* devient d'autant plus significative, puisque ce même bâtiment habitait, jusqu'en 1983, l'ancien palais de justice de Vancouver, où plusieurs générations d'Autochtones y ont été punies et emprisonnées pour avoir pratiqué leur art et leur culture⁶⁰.

Par ailleurs, l'exposition *An Indian Act Shooting the Indian Act* constitue pour Yuxweluptun un acte subversif, d'autant plus qu'il a regroupé et vendu la quasi-totalité des

⁵⁸ [Traduction libre] « Les territoires autochtones ne sont, en effet, qu'un vide monumental... Il est désormais de plus en plus exact de supposer que l'existence des Premières Nations, avant la période des premiers contacts, était loin d'être idyllique. Leurs ancêtres n'avaient point de langue écrite, de chevaux ou de véhicules, l'esclavage et la famine étaient pratiques courantes, tout comme les guerres avec les peuples voisins. Il n'y a aucun doute que l'existence des Premières Nations était, sur ce même territoire, aberrante, brutale et déficiente » (Cité par Monika Kin Gagnon (2003). « Some Reflections on the *Indian Act* » dans *An Indian Act: Shooting the Indian Act. A Performance by Lawrence Paul Yuxweluptun* [CD-ROM], sonore, couleur; 12 cm, Vancouver: Grunt).

⁵⁹ Dana Claxton (1998). *Yuxweluptun: Man of Masks*, 1 videocassette, 22 minutes, sd., coul., Montréal: National Film Board.

⁶⁰ Ruth Beer Sulamith, *op.cit.*, p. 176.

traces de sa performance. Sans compter les quelques copies envoyées à Jean Chrétien et à la reine Élisabeth II, l'intégralité des fusils enrubannés, des cartouches vides et des documents détruits ont été achetés par la *Grunt Gallery* et la *Kelowna Art Gallery* de Vancouver, lesquelles ont dû déboursier 5,000\$ par objets⁶¹. En conséquence, sa démarche soulève un enjeu important quant au caractère économique de la marchandisation de l'art traumatique : dans une société centrée sur les valeurs capitalistes, tout objet possède un prix de vente en dépit de la souffrance rattachée à ce dernier. Ainsi, la standardisation des vestiges de la performance se rapporte indirectement à la manière dont les Premières Nations sont comprises et perçues au sein de la majorité canadienne : plutôt que d'établir un esprit de collaboration basé sur des relations interpersonnelles aidant à combler le fossé entre les mondes autochtones et allochtones, les institutions et leurs ministères persistent à nier leurs responsabilités devant cette inégalité sociale à travers une attitude des plus conciliante. Yuxweluptun perçoit donc dans sa démarche une satire équivoque, puisque le gouvernement et ses instances publiques – comme les musées et les galeries – sont prêts à payer pour exposer une *Loi sur les Indiens* criblée, tout en refusant systématiquement une refonte complète de celle-ci à la lumière des besoins actuels. Cet aspect est notamment soulevé par Bruno Cornellier qui remarque que

même lorsque des sujets autochtones s'approprient les moyens de production médiatique (ou lorsqu'ils sont invités par les institutions dominantes à y participer), l'appareillage discursif, économique et institutionnel au sein duquel circulent ces [œuvres] au sein de la culture dominante n'est pas moins sujet à une similaire économie eurocentrique de la présence et de la différence⁶².

Quinze ans après l'exposition à la *Grunt Gallery*, cette « légitimité morale de la communauté libérale⁶³ » se fait toujours ressentir dans le milieu muséal. Organisée en 2013, l'exposition *Sakahàn*, présentée au Musée des beaux-arts du Canada (Ottawa), a réuni plus de 150 œuvres contemporaines réalisées par 80 artistes des Premières Nations provenant de 16 pays différents. Comme un grand nombre de ses collègues canadien.ne.s, les vestiges de la performance de Yuxweluptun y sont présentés dans leur ensemble (fusil enrubanné, cartouche

⁶¹ Karen Benbassat, *op. cit.*, p. 58.

⁶² Bruno Cornellier, *op. cit.*, p. 131.

⁶³ *Idem.*

et copie lacérée) afin de répondre à la mission de l'exposition, qui souhaite « ouvrir un dialogue riche et fécond sur ce que cela signifie d'être un artiste autochtone dans notre monde actuel⁶⁴ ». Or, malgré les propos tenus par Marc Mayer, directeur général du musée, voulant que *Sakahàn* « démontre l'importance que le Musée des beaux-arts du Canada accorde aux œuvres des artistes autochtones⁶⁵ », l'exposition n'en démontre pas moins un rapport de pouvoir à caractère ethnique et imposteur. Si Marie-Charlotte Franco constate la richesse discursive de ces œuvres qui confirment « l'urgence de préserver les histoires et cosmologies locales, de cicatriser les blessures du passé colonial, de combattre les injustices auxquelles les Premiers Peuples font trop souvent face dans un silence et un désintérêt généralisés⁶⁶ », l'institution muséale elle-même ne semble pas partager cet avis. En effet, dès l'entrée de l'exposition, le Musée annonce quant à lui qu'il se décharge de toute responsabilité qui émane des contenus exposés, sous prétexte que les œuvres ne reflètent pas la vision de l'établissement fédéral⁶⁷. Or, cet épisode correspond à la vision qu'exprime Jean-Philippe Uzel quant au paradoxe qui entoure la diffusion de l'art autochtone :

Les institutions provinciales et régionales [...] dont la mission est l'exposition et l'acquisition des arts visuels contemporains restent encore en effet largement fermées à la création contemporaine autochtone. [...] En fait, ce qui intéresse de nos jours ce sont les thèmes dont l'art amérindien est porteur plus que les œuvres elles-mêmes. [...] La nature politiquement engagée de l'art amérindien mettrait mal à l'aise les conservateurs occidentaux en leur renvoyant l'image de leur racisme et de leurs préjugés ségrégationnistes⁶⁸.

Conséquemment, la vengeance de Yuxweluptun se veut encore aujourd'hui d'actualité en regard d'une rhétorique et d'un opportunisme libéral qui sapent l'intégrité des Premières Nations du monde entier. *An Indian Act Shooting the Indian Act* est une réponse à une distance

⁶⁴ Musée des beaux-arts du Canada (2013). *Sakahàn. Art indigène international*, [En ligne] <http://www.gallery.ca/fr/apropos/1444.php>. Consulté le 28 avril 2016.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Marie-Charlotte Franco (2016). « D'Indigena à Sakahàn. Éléments de réflexion pour une affirmation autochtone dans l'art contemporain », *Inter : Art actuel*, n° 122, p. 31.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 32.

⁶⁸ Jean-Philippe Uzel (2000). « L'art contemporain autochtone, point aveugle de la modernité », dans Guy Bellavance (dir.), *Mondes et réseaux de l'art : Diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain*. Montréal : Liber, p. 189, 195 et 197.

sociale insupportable qui exclut toute reconnaissance; une réponse à l'ignorance grossière et à l'insensibilité des dirigeants.

Art hybride : tradition immémoriale et art contemporain

La performance de Lawrence Paul Yuxweluptun ne peut être examinée sans la prise en compte de son travail pictural, qui a fait de lui l'un des peintres canadiens les plus connus de sa génération. Par une combinaison audacieuse de l'imagerie traditionnelle de la Côte Ouest au mouvement surréaliste européen, l'artiste salish dénonce avec cynisme les conséquences environnementales imposées à la Terre Mère, de même que les conditions pitoyables de la vie en réserve. *An Indian Act Shooting the Indian Act* s'inscrit ainsi en continuité de sa production picturale, qui met en évidence les relations de pouvoir asymétriques du colonialisme. Tout comme ses peintures, la performance de Yuxweluptun est perçue comme une résistance critique : métamorphosée cette fois-ci en territoire européen, l'œuvre de l'artiste cherche une fois pour toutes à rompre avec les notions romantiques et obsolètes du Noble sauvage. Jusqu'au milieu du XX^e siècle, les artistes autochtones ont été exclus et marginalisés des institutions artistiques. La seule solution qu'offraient dès lors certains théoriciens, historiens ou critiques était de les incorporer aux mouvements artistiques occidentaux afin de leur procurer une diffusion et une légitimité⁶⁹. Le travail de Yuxweluptun s'inscrit dans les prémisses revendicatrices instaurées par le peintre huron-wendat Zacharie Vincent (1815-1886)⁷⁰ : par sa récupération des langages et des éléments de la culture dominante, l'artiste salish permet aux Premières Nations, alors sous-représentées, d'obtenir une certaine

⁶⁹ Ce n'est qu'au début des années 1970 que le travail artistique et idéologique des première.s diplômé.e.s autochtones des collèges et des universités ébranlera les conceptions de l'art amérindien. Surmontant les difficultés associées au marquage ethnique qui enfermaient l'esthétique autochtone à l'intérieur des concepts ethnologiques à saveur exotique, les artistes autochtones ont utilisé leur identité culturelle pour soumettre au public de nouvelles propositions historiques et décolonisatrices. Il faudra toutefois attendre les années 1990 afin qu'ils apparaissent collectivement sur la scène de l'art contemporain.

⁷⁰ Voir Louise Vigneault (2014). *Zacharie Vincent : sa vie et son œuvre*, Toronto : Institut de l'art canadien. Ressource en ligne (80 pages).

autodétermination politique et culturelle⁷¹. Il propose donc de renverser l'ordre des pouvoirs en exploitant les valeurs formelles et philosophiques du surréalisme, créant par conséquent un art hybride, inclassable, qui allie à une esthétique contemporaine ses préoccupations sociales.

Le mouvement surréaliste proposait une vision singulière du monde, auxquels les principes n'atteignaient pas seulement une dimension artistique, mais étaient considérés comme une philosophie et un mode de vie. Fondé à Paris dans les années 1920 par les poètes André Breton (1896-1966) et Louis Aragon (1897-1982), qui l'investissent de significations théoriques et artistiques nouvelles, le surréalisme appelle à la libération de l'inconscient – de l'imagination – puisque l'être humain ne peut, selon eux, vivre de manière instinctive dans le cadre rigide de la société occidentale⁷². Des années 1920 aux années 1960, le mouvement s'associait étroitement à l'ethnologie française, provoquant une rencontre et un intérêt marqué des surréalistes avec l'art et la culture autochtone de la Côte Ouest américaine. Leur association aux objets et aux symboles ethnographiques fut ensuite concrétisée par des expositions de ces derniers présentés en tandem avec l'art surréaliste, de manière à provoquer une rupture esthétique et à stimuler de nouvelles conceptions du monde⁷³. Dès 1927, l'exposition *Yves Tanguy et objets d'Amérique*, présentée à la Galerie surréaliste de Paris, juxtapose des productions de Tanguy à des artefacts de la Colombie-Britannique, créant dès lors des analogies entre le mouvement et l'art amérindien⁷⁴.

En quête d'une liberté chimérique, les surréalistes souhaitaient ainsi bouleverser la manière dont le regard se pose sur la réalité : stipulant qu'une vision objective de celle-ci est impossible, les théories surréalistes invitent l'individu à projeter sur le réel sa propre subjectivité afin de le rendre plus supportable et de l'humaniser. En outre, l'objectif de cette

⁷¹ Catherine Mattes (2003). « Lawrence Paul Yuxweluptun: translating modernism – the triscckster way? », dans Petra Watson (dir.), Monika Kin Gagnon et Catherine Mattes, *Colour zone : Lawrence Paul Yuxweluptun*, p. 35.

⁷² Les avant-gardes mènent dès lors une attaque massive contre la réalité quotidienne embourgeoisée, la pensée cartésienne et la moralité chrétienne (Ferdinand Alquie (1977). *Philosophie du surréalisme*, Paris : Flammarion, p. 39-40).

⁷³ Petra Watson (2003). « Seeing one thing though another : the art of Lawrence Paul Yuxweluptun », dans Petra Watson (dir.), Monika Kin Gagnon et Catherine Mattes, *Colour zone : Lawrence Paul Yuxweluptun*, p. 21.

⁷⁴ *Idem*.

philosophie passe par la connaissance et la conscience politique, de manière à procurer à l'individu différents outils lui permettant de se libérer des contraintes qui empêchaient son épanouissement physique et spirituel⁷⁵. De ce fait, chacun.e serait en mesure de constater l'état de son aliénation, causée en partie par les jeux de pouvoir qui ébranlent l'intégrité individuelle. Le but ultime des surréalistes appelle au renversement du rapport au réel en passant par une révolution de la conscience personnelle et collective. En 1928, dans *Le Surréalisme et la peinture*, Breton déclare que le surréalisme est le seul langage qui convienne à son époque et conseille aux artistes de rechercher un « *modèle purement intérieur* » ou de cesser d'exister⁷⁶. L'intervention créatrice fait dès lors appel à la réalité interne de l'artiste : qu'elles soient fantasmagoriques ou métaphysiques, les productions poétiques et artistiques invitent à la révolution du regard posé sur la réalité⁷⁷.

Quoique fort brève, cette schématisation de la philosophie surréaliste laisse transparaître l'attraction de Yuxweluptun aux formes et aux principes du mouvement. L'esthétique radicale de l'artiste, où les images se mêlent entre le tangible et l'immatériel, répond à sa volonté de propager un nouvel ensemble de valeurs décolonisatrices : la réappropriation du surréalisme permet à Yuxweluptun de rompre avec une Histoire où l'Occident se veut le seul acteur⁷⁸. Bien que les préoccupations sociales de Yuxweluptun diffèrent de celles des avant-gardes du XX^e siècle, leur intérêt commun réside dans cette nouvelle sensibilité au réel; dans cette capacité à récupérer des symboles, des objets ou des réalités du quotidien pour leur insuffler une signification au-delà de l'ordinaire. L'artiste salish trouve donc dans le surréalisme un moyen d'exprimer la dimension mythique et spirituelle de l'identité autochtone. Aux premiers regards, les toiles de l'artiste attirent le spectateur au

⁷⁵ Ferdinand Alquié, *op. cit.*, p. 28.

⁷⁶ André Breton (2002) [1928]. *Le Surréalisme et la peinture : 1928-1965*, Paris : Gallimard, p. 15.

⁷⁷ Soulignons qu'à la fin des années 1940, André Breton prétend que l'action politique est également un moyen signifiant pour l'individu de constater son aliénation et de se réapproprier un pouvoir d'agentivité sur le réel. Au cours de son processus de désaliénation, différents outils psychanalytiques jumelés à ceux rattachés au domaine de la politique permettent à l'individu de se concentrer uniquement sur les sphères intimes de sa subjectivité intérieure (Carole Reynaud-Paligot, (2009), « Histoire politique du mouvement surréaliste (1919-1969) », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, [En ligne] <http://ccrh.revues.org/2718>. Consulté le 17 août 2016).

⁷⁸ Bruce Braun (2002). « Colonialism's afterlife: vision and visuality on the Northwest Coast », *Cultural Geographies*, vol. 9, n° 2, p. 236.

moyen de couleurs flamboyantes, de personnages chamaniques aux allures bédéistes et de paysages fantastiques, rappelant les jeux de dessin et l'allégresse enfantine préconisés par Breton dans le *Manifeste du Surréalisme* (1924). Cependant, les œuvres picturales de Yuxweluptun révèlent par la suite une iconographie porteuse de territoires dévastés, dépouillés de ressources naturelles (*Scorched Earth, Clear Cut Logging on Native Sovereign Lands, Shaman Coming to Fix*, 1991, acrylique sur toile), d'hommes corrompus en cravates (*Fucking Creeps. They're Environmental Terrorists*, 2013, acrylique sur toile) et de figures désespérées (*The Universe is so Big, the White Man Keeps Me on my Reservation*, 1987, acrylique sur toile). Imprégnées d'une vision souvent déstabilisante pour le spectateur, les toiles de l'artiste salish invitent ce dernier à (ré)examiner l'ambivalence de l'histoire coloniale à travers les symboles et les revendications s'inscrivant à l'intérieur d'une perspective autochtone.

Le chaman⁷⁹ est une figure récurrente dans les œuvres de Yuxweluptun, car il incarne cette frontière entre le monde tangible et cosmologique. Le chamanisme invoque un principe de médiation entre les êtres humains et les esprits : pour se faire, le chaman a recours à différents rituels, par lesquels il transporte son auditoire dans un monde parallèle où se matérialise une imagerie diversifiée appartenant au monde onirique du rêve, des phénomènes magiques et du sacré⁸⁰. Il préside les rituels totémiques, car il est la seule personne apte à négocier avec l'esprit des animaux claniques, détenteurs de pouvoirs. Guérisseur, le chaman est celui qui possède la connaissance profonde des choses et des êtres. Dans la culture de la Côte Ouest, les œuvres résultant des rituels chamaniques, tels que les masques et les mâts totémiques, évoquent cette transformation physique et psychologique, cette appropriation de l'esprit et de l'identité de l'animal, qui permettent au chaman d'obtenir les faveurs de ce dernier, comme la guérison d'un malade⁸¹. Pour transférer ces objets tridimensionnels en œuvres picturales, qui recouvraient généralement le mobilier, les façades ou les murs intérieurs d'une habitation, les artistes de la Côte Ouest ont adopté un processus de

⁷⁹ Le terme chaman fait ici référence au titre attribué au guérisseur, au rêveur ou au conteur d'une communauté ou d'un clan. Le chaman possède le pouvoir de communiquer avec les esprits des animaux et des morts claniques, mais aussi avec les âmes malades et les âmes naissantes.

⁸⁰ Jay Miller (1988). *Shamanic odyssey: the Lushootseed Salish journey to the land of the dead*, Menlo: Bellena Press, p. 175.

⁸¹ Audrey Hawthorn (1988) [1967]. *Kwakiult art*, Seattle: University of Washington Press, p.49.

schématisation des figures totémiques. Réduit à des formes ovoïdales, rectangulaires ou arrondies, l'art totémique suggère un effet dynamique et une impression de mouvement : agencées à un ensemble de couleurs vives, les œuvres devaient attirer le regard du spectateur et suggérer le déploiement et le mouvement des formes dans l'espace⁸². De ce fait, Yuxweluptun a su concilier ce système de représentation totémique à celui du surréalisme.

Dans *The Protector* (1990, acrylique sur toile; Figure 17), la figure centrale revêt un masque de transformation, nécessaire à la métamorphose du chaman en animal – ici le loup – dans le temps et l'espace. Yuxweluptun amalgame la croyance salish du chaman en tant que gardien et guide spirituel à sa propre philosophie revendicatrice. Entouré d'une multitude de souches et d'une forêt qui a subi les ravages de la coupe à blanc, le chaman dépeint par Yuxweluptun prend part à cet épisode destructeur à travers son sauvetage : ses pouvoirs de guérison, utilisés au nom des esprits de la terre, des arbres et des montagnes, sont illustrés par la cuillère et le petit conifère enserrés dans les mains du chaman. À la tombée de la nuit, ce dernier prend soin de replanter chacune des parcelles affectées par l'exploitation forestière, de manière à reboiser le territoire. De ce fait, Yuxweluptun expose les valeurs de l'univers amérindien qui, comme nous l'explique Diane Boudreau, est fondé sur le concept d'égalité entre tous les organismes vivants :

Les Occidentaux admettent aisément que l'être humain est par définition un être intelligent et rationnel, supérieur à toutes les formes de vie, et qu'il doit dompter et maîtriser la nature sauvage, menaçante, irrationnelle. Dans la cosmologie amérindienne, c'est l'être humain qui est menaçant et irrationnel, et c'est lui qui doit s'harmoniser avec la nature⁸³.

Conséquemment, l'artiste salish n'exprime pas seulement une colère et un ressentiment personnel, mais une réalité collective, puisque l'abattage considérable des arbres engendre des

⁸² Bill Holm (1965). « Elements of the art », *Northwest coast Indian art: an analysis of form*, Seattle: University of Washington Press, p. 26-66.

⁸³ Diane Boudreau (1993). *Histoire de la littérature amérindienne au Québec : oralité et écriture*, Montréal : L'Hexagone, p. 25.



Figure 17. Lawrence Paul Yuxweluptun. *The Protector*. 1990. Acrylique sur toile. 189 x 124 cm. Vancouver Art Gallery, Canada.

conséquences néfastes à l'écosystème et aux nations autochtones vivant à proximité des sites de déforestation. À travers une iconographie accessible, Yuxweluptun dénonce la duplicité des discours officiels qui tentent de voiler cette réalité⁸⁴. En ce sens, *The Protector* s'associe aux philosophies surréalistes par l'évocation de personnages cosmogoniques et de désastres environnementaux appartenant à une réalité niée ou masquée. De la même manière, *Scorched Earth, Clear Cut Logging on Native Sovereign Lands, Shaman Coming to Fix* (1991, acrylique sur toile; Figure 18) se calque à ce scénario. À gauche de la composition, un chaman, vêtu encore une fois d'un masque de transformation, s'apprête à user de son pouvoir de guérison afin de colmater les effets dévastateurs du réchauffement climatique et, à nouveau, de la coupe à blanc. Au sol, une parcelle de terre fond littéralement devant la chaleur écrasante et devient le symbole de la nature soumise à l'exploitation du territoire. À l'arrière-plan, le paysage est recouvert de motifs totémiques qui évoquent les esprits des animaux claniques, de sorte que le monde surréaliste, cosmologique et agonisant évoqué par Yuxweluptun puisse offrir une refonte de la réalité à partir de ses convictions subjectives.

Pour ce qui est de la représentation du chaman, Yuxweluptun s'est inspiré des marionnettes cérémoniales utilisées lors des rituels, caractérisées par une silhouette frêle aux cheveux longs et aux articulations trouées. Les cavités des figures chamaniques de Yuxweluptun évoquent toutefois un être brisé ayant perdu sa substance et sa puissance, conséquences des dépossession territoriales, des mises en réserves, des prohibitions linguistiques, culturelles et d'autres mesures de l'ethnocide⁸⁵. Cet aspect se reflète sans équivoque au sein de son œuvre *The Universe is so Big, the White Man Keeps Me on My Reservation* (1987, acrylique sur toile; Figure 19), où un petit personnage isolé fait dos à la rivière et aux montagnes, à l'île inondée, symbole de la réserve. Incliné vers l'avant, sa position transmet l'impression qu'il s'apprête à quitter son territoire, voire à sauter dans le vide, résigné devant le *statu quo* canadien, l'absence de ressources et la condition du repli auquel il est soumis.

⁸⁴ Louise Vigneault (s.d.). « Le surréalisme dans l'art autochtone : l'absorbement de l'Autre », *op. cit.*

⁸⁵ *Idem.*



Figure 18. Lawrence Paul Yuxweluptun. *Scorched Earth, Clear Cut Logging on Native Sovereign Lands, Shaman Coming to Fix*. 1991. 196 x 276 cm, National Art Gallery, Canada.



Figure 19. Lawrence Paul Yuxweluptun. *The Universe is so Big, the White Man Keeps Me on My Reservation*. 1987. Acrylique sur toile. 183 x 228 cm. Musée canadien des civilisations, Canada.

À travers le titre de l'œuvre, Yuxweluptun utilise l'ironie afin de mettre en relief les politiques avares et racistes qui ont confiné les Premières Nations à l'intérieur des réserves, les condamnant dès lors à une logique coloniale délétère qui transposait la souffrance en vertu civilisatrice⁸⁶.

Lorsqu'il décrit son travail pictural, Lawrence Paul Yuxweluptun omet généralement de parler des lignes, des couleurs ou du style, mettant plutôt l'accent sur le contenu révélateur des conséquences despotiques et génocidaires engendrées par ce qu'il appelle un « colonialisme toxique » (*toxicological colonialism*)⁸⁷. Dès lors, tout comme Guy Sioui Durand, nous postulons que « les personnages chamaniques dans [ses] grandes peintures surréalistes sont aussi des guerriers⁸⁸ ». Devant les digressions et les violations politiques, sociales et juridiques suscitées par l'État nation canadien, Yuxweluptun a développé une esthétique de la décolonisation, dans laquelle il déploie un arsenal stratégique s'attaquant au mutisme et à l'amnésie historique. Au service de la critique coloniale, les figures chamaniques de l'artiste salish se font stratèges d'un combat culturel et permettent d'affirmer avec force et efficacité la protection et la promotion des perspectives autochtones. *An Indian Act Shooting the Indian Act* se veut ainsi la transposition littérale de cet assaut artistique, de ce désir de transformer par l'art les réalités culturelles des Premières Nations et des Allochtones : « le geste pictural s'est fait art action de tirs à la carabine⁸⁹ ». La régression spatiale que présentent les cavités, symbole d'un vide existentiel marqué, transpose dans les exemplaires criblés de l'ensemble législatif au nom d'un droit à la culture, à la création et au respect des traditions autochtones et de leurs visées.

Il est donc intéressant de constater de quelle manière Yuxweluptun a su réinterpréter les motifs et la philosophie surréalistes pour exprimer les contraintes subies par les Premières Nations. Ses œuvres picturales constituent un espace de représentation où se rencontrent deux réalités : la reconnaissance d'un univers immémorial où règne la conception amérindienne de

⁸⁶ Ryan Allan, *op. cit.*, p. 212.

⁸⁷ Bruce Braun, *op. cit.*, p. 234.

⁸⁸ Guy Sioui Durand (2002). « Le souffle des grands Totems », *Esse*, n° 45, [En ligne] <http://esse.ca/fr/le-souffle-des-grands-totems>. Consulté le 9 mai 2016.

⁸⁹ *Idem*.

l'art rituel et celle où la dimension esthétique agit comme espace-temps d'opposition à la normalisation des valeurs dominantes. Certes, les préoccupations sociales de Yuxweluptun diffèrent de celles des avant-gardes du XX^e siècle, puisqu'elles se concentrent sur les intrusions coloniales qui ont affecté moralement et physiquement les peuples autochtones et leurs territoires⁹⁰. Néanmoins, leur point commun réside dans cette capacité à récupérer des symboles ou des objets du quotidien pour leur insuffler une autre identité : l'iconographie surréaliste et l'art totémique s'agencent aux décors et aux figures violentés, de sorte que Yuxweluptun dépeint un paysage psychopolitique⁹¹ d'où le sujet amérindien contemporain doit s'échapper.

Résistance et militantisme artistique

En prenant les armes contre la *Loi sur les Indiens*, Lawrence Paul Yuxweluptun concrétise dans la sphère sociale son expérience singulière en tant que membre des Premières Nations et s'élève contre les structures prépondérantes, la norme restrictive de la convention et la gouvernance occidentale comme seule instance légitime. En regard de l'ensemble législatif, mais aussi de la réalité coloniale, il questionne l'autorité de l'écrit et révèle les dangers de celle-ci en tant qu'instrument de contrôle : la charge pulsionnelle de l'artiste s'agence ainsi à cette mise à distance induite par l'écriture, dont les transcriptions historiques ont été masquées ou détournées de leur contexte⁹². Comme l'indique l'anthropologue Jacqueline Bouchard, les pratiques autochtones contemporaines possèdent alors « le pouvoir de se définir par le biais de l'art », ce qui « consiste entre autres à *construire* des identités, à les représenter et à *négoier* ensuite cette représentation⁹³ ». Ce processus intersubjectif et d'emblée politique permet à

⁹⁰ Charlotte Townsend-Gault (1995). « The Salvation art of Yuxweluptun », dans *Lawrence Paul Yuxweluptun: Born to Live and Die on Your Colonialist Reservations*, Vancouver: Morris and Helen Belkin Art Gallery, University of British Columbia, p. 1.

⁹¹ Terme emprunté à Michaël La Chance, *op. cit.*, p. 6.

⁹² Dwight Conquergood (2004). « Performance studies: interventions and radical research », dans Henry Bial (éd.), *The performance studies reader*, London: Routledge, p. 312-313.

⁹³ Jacqueline Bouchard, *op. cit.*, p. 147.

Yuxweluptun de tisser des zones de solidarité à travers la lecture sociopolitique dans laquelle s'inscrit son action créatrice. *An Indian Act Shooting the Indian Act* révèle ce que Richard Martel identifie comme une proposition d'action, centrée sur l'identité personnelle de l'artiste salish et sur l'histoire collective de son peuple :

Une performance révèle tout : la culture des performeurs, les empreintes de l'histoire sur les lieux du corps et les traces de tous les discours – dans lesquels elle se construit et dont ils sont les instigateurs. Plus que toute autre forme d'art, parce qu'elle agit dans l'immédiateté et que le corps est son ultime support, la performance révèle les rapports de l'esthétique, de l'inconscient et du politique qui charpentent la communication entre les performeurs et leur public⁹⁴.

Or, l'un des aspects caractéristiques de la performance se définit par son absence de médiation, de discours et d'intermédiaire immédiat entre la création et son récepteur, puisque ce dernier assiste à la genèse de l'œuvre⁹⁵. Par sa dimension immersive et collaborative, la performance exige une réaction qui surgit dans un rapport dialectique avec les conjonctures du présent, de manière à ouvrir un espace discursif qui suscite un questionnement chez le spectateur⁹⁶. Yuxweluptun s'accomplit ainsi à travers le regard de l'Autre, où la provocation rattachée à son discours artistique véhicule une violence contestataire qui invite son public à une réflexion sur les conditions actuelles des Premières Nations. Lorsqu'il traite de la légitimation de la violence, le politologue Philippe Braud confère à l'État moderne une « monopolisation effective du pouvoir de contrainte⁹⁷ ». Dans le contexte de la *Loi sur les Indiens*, cette monopolisation justifie l'action violente et provocatrice de l'artiste salish :

Ce qui est en jeu, c'est la violence symbolique engendrée par l'obligation humiliante d'avoir à se soumettre à un pouvoir détesté, qu'on lui fasse grief d'être inique ou, tout simplement, étranger. La violence symbolique est déjà en soit une violence; mais les ressentiments qu'elle engendre accroissent la probabilité de violences matérielles⁹⁸.

⁹⁴ Richard Martel, *op.cit.*, p. 77.

⁹⁵ Andrée Fortin (2000). *Nouveaux territoires de l'art : régions, réseaux, place publique*, Québec : Éditions Nota bene, p. 98 et 102.

⁹⁶ Chantal Pontbriand, *op. cit.*, p. 63.

⁹⁷ Philippe Braud, *op. cit.*, p. 220.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 228.

Certes, la violence exprimée par Yuxweluptun est de l'ordre de la protestation pacifique, mais elle se veut inclusive d'un rapport au monde qui, lui, est bien réel : la performance *An Indian Act Shooting the Indian Act* est donc, selon les critères de Chantal Pontbriand, « efficace », car elle contient « des éléments autocritiques (autoréflexifs) d'une part, mais également [...] une critique du contexte social, de la réalité socioculturelle où elle apparaît⁹⁹ ».

Lawrence Paul Yuxweluptun n'est pas le seul artiste autochtone de la fin du XX^e siècle à s'être trouvé attiré par le caractère immédiat et les propositions identitaires suscitées par l'action performative. En 1991, l'artiste ojibwé Rebecca Belmore (1960-) réalise la performance *Creation or Death, We will win* dans le cadre de la IV^e Biennale de La Havane, à Cuba. L'action se déroule dans une cour privée, bordée d'un grand escalier. Dès les débuts de la performance, l'artiste est bâillonnée, les pieds et les mains liés par une corde : tout à coup, Belmore ramène ses mains au-dessus de sa tête et se met à hurler en direction du ciel, plongée dans un état de rage indescriptible, désespéré. Après quelques secondes, elle tombe à genoux et tente avec difficulté de transporter un petit amoncellement de sable jusqu'au pied de l'escalier. L'artiste débute l'ascension des paliers afin d'y déposer le tas de sable qui rétrécit à chacune des marches franchies. Les montées se font de plus en plus difficiles en raison de la condition physique restreinte de Belmore : l'intensité de la performance s'agence aux grognements et à la respiration lourde de l'artiste, qui se débat avec ardeur afin de compléter son action. Après plusieurs minutes, Belmore arrive au sommet, se redresse sur ses pieds et crie encore une fois, non pas de désespoir, mais de triomphe¹⁰⁰.

Dans cette performance, la perte et la souffrance se veulent les thèmes centraux exposés par Belmore qui souhaite illustrer les combats perdus et les fléaux du racisme qui perdurent au sein de la société canadienne : l'amoncellement de sable, symbole des cosmologies, des langues et du territoire autochtone, réduit à vue d'œil au cours de l'action, transposant dès lors les conséquences à long terme du projet colonial jusqu'à l'époque actuelle. *Creation or Death, We will win* est un message d'espoir pour les Premières Nations

⁹⁹ Chantal Pontbriand, *op. cit.*, p. 67.

¹⁰⁰ *Creation or Death, We will win* (s.d.). [En ligne] <http://www.rebeccabelmore.com/video/Creation-or-Death.html>. Consulté le 6 mai 2016.

qui, prisonnières des réserves et de la *Loi sur les Indiens*, dépossédées de leur culture et de leurs terres, n'ont jamais été réduites au silence¹⁰¹. De la même manière que Yuxweluptun, Belmore engage son propre corps dans l'action créatrice et se fait métaphore de la lutte anticolonialiste.

Au Québec, la première œuvre de performance autochtone est réalisée en 1986 par l'artiste innue originaire de Mashteniatsh Diane Robertson (1960-1993), pendant le Symposium de peinture de Baie-Saint-Paul. Constituée de trois tentes sur lesquels l'artiste y a peint une vision singulière – celle de l'histoire, du vécu actuel et celle de l'espoir de la nation amérindienne –, l'œuvre *Kwuha pa ckan* brouille les catégorisations entre l'art visuel, l'installation et la performance¹⁰². À l'intérieur se retrouvent des peaux, des panaches et des crânes de caribous, de rats musqués et d'outardes : regroupées, les tentes de Robertson « font circuler et invitent le spectateur à s'imprégner de l'esprit amérindien, de sa vie communautaire, mais surtout du partage et du respect qui le soude à la nature », tel que le revendique l'artiste¹⁰³. À cet égard, Jonathan Lamy résume la portée culturelle et puissante de l'œuvre de Robertson :

Pour actualiser et performer ce rituel, le mettre en art et en action, Diane Robertson a mis le feu à son installation lors de la nuit finale de l'événement. [...] En faisant brûler son œuvre [l'artiste] quitte le strict domaine des arts visuels pour s'inscrire dans celui de la performance, où la pratique artistique se trouve bien souvent dématérialisée. Par ce geste audacieux et radical, elle renoue également avec le rituel, adressant en quelque sorte son travail créateur aux esprits, l'offrant à la terre, plutôt qu'à un musée ou à un collectionneur¹⁰⁴.

¹⁰¹ Wanda Nanibush (2014). « An interview with Rebecca Belmore », *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, vol. 3, n° 1, p. 215.

¹⁰² Guy Sioui Durand (1994). « Nishk e tshitapmuk. Fable du dernier des Hurons-Wendats », dans S. Pelletier (dir.), *Sur les traces de Diane Robertson (1960-1993)*, Montréal : PAJE, p. 21.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 20.

¹⁰⁴ Spécifions toutefois que ce geste radical constitue également une résistance à la règle voulant que les œuvres du Symposium appartiennent au Musée après l'événement (Jonathan Lamy (2015). « Action-création : l'art de la performance amérindien au Québec », *Itinéraires*, [En ligne] <http://itinéraires.revues.org/2737>. Consulté le 6 mai 2016).

En jumelant le monde de l'art occidental à la culture autochtone, Robertson s'accorde le pouvoir de définir son identité personnelle et artistique à travers la refonte de son histoire individuelle et collective. Le rituel pratiqué par Robertson, alors mi-artiste, mi-chaman, unit la mémoire ancestrale à une synergie frénétique et artistique qui se précisera au courant des années 1990. Les revendications évoquées par *Kwuha pa ckan*, au-delà de leurs aspects culturels et politiques, tel que le note Jacqueline Bouchard, sont également « un moyen de reconquérir un territoire et un espace psychique personnel¹⁰⁵ ».

Comme nous pouvons le constater, les performances des artistes des Premières Nations renouvellent certaines pratiques rituelles et expressives qui, dans le contexte actuel, transposent des stratégies de survivance. À travers l'art de la performance, les artistes autochtones réitèrent les fonctions et la valeur esthétique de la tradition orale, dont la qualité dépend aussi bien de la narrativité du contenu que de l'habilité du performeur. Ce mode de communication, nous dit Diane Boudreau, est avant tout un « geste social » :

Les productions orales sont perçues comme des éléments vivants et sacrés qui définissent et encadrent les relations interpersonnelles. Elles enseignent, amusent, réunissent, orientent, rassurent et soignent les individus. Elles affirment et maintiennent la cohésion du groupe et contribuent à l'édification morale des êtres. Elles participent du monde des vivants et du monde des ancêtres¹⁰⁶.

Les créateurs autochtones contemporains réinterprètent leur savoir culturel tout en l'actualisant, ce qui confirme la persistance de leur spécificité et réfute les volontés d'annihilation des puissances coloniales. Au-delà de la forme et du contenu, l'importance du contexte social certifie la portée de ces pratiques engagées en tant qu'insoumission artistique. De la même manière, les actions, les paroles et le performatif vivant de Lawrence Paul Yuxweluptun invitent la majorité canadienne à sortir de son immobilisme et de sa sédentarité, à se joindre au combat en tant que participant.e.s, allié.e.s, militant.e.s et témoins.

¹⁰⁵ Jacqueline Bouchard, *op. cit.*, p. 155.

¹⁰⁶ Diane Boudreau, *op. cit.*, p. 25.

Revendiquant avant tout leur indianité, les artistes à l'étude génèrent un espace artistique radical et déstabilisant où leur multidisciplinarité contribue à une visibilité et à la diversité des scènes qu'ils investissent. À cet égard, le chapitre qui suit se concentre sur l'étude des œuvres de Teharihulen Michel Savard et de Louis-Karl Picard-Siouï, dont les pratiques révèlent les complicités qu'ils entretiennent avec l'immédiateté des arts de la scène. Yves Sioui Durand nous rappelle d'ailleurs que le théâtre, tout comme la performance, coordonne des stratégies d'intervention « à partir du moment où il fait appel à la justice ; il condamne des façons d'être et d'agir, puisqu'à travers une action, il propose une éthique qui est la dénonciation du non-dit, du secret qui empoisonne tout le monde¹⁰⁷ ».

¹⁰⁷ Yves Sioui Durand (2004). « Théâtre de guérison. Entretien avec Yves Sioui-Durand », *Jeu. Revue de théâtre*, n° 113, p. 111.

CHAPITRE 3

Une réponse à la *Loi sur les Indiens* : la riposte de Teharihulen Michel Savard et de Louis-Karl Picard-Siouï

*Ils ne veulent pas d'Amérindiens, mais ils veulent notre folklore.
Parce que le folklore c'est beau, c'est gentil et, surtout, c'est silencieux.
Mais nous, on sait que le folklore s'est construit dans la souffrance.
Il est indissociable de nos luttes contre l'humiliation¹.*

Geneviève McKenzie, artiste innue.

Le théâtre autochtone comme énonciation et dénonciation

Dans la langue huronne-wendat, le terme « *ondinnok* » renvoie à une vision intérieure et au pouvoir du rêve, deux dimensions appartenant à l'imaginaire et à la connaissance profonde de l'être². Rattaché à un questionnement des origines qui confronte l'individu et la collectivité, le présent et l'inéluctabilité historique, ce vocable s'unit à l'essence même du théâtre autochtone. Fondé en 1985 par Yves Sioui Durand, Huron-Wendat originaire de Wendake, le Théâtre Ondinnok se veut le premier – et le plus ancien – organisme fondateur de théâtre amérindien au Québec³. Mandatée d'ouvrir la voie à des contextes relationnels situés en dehors des limites du politique et des stéréotypes folkloriques, cette entreprise entend réunir la société québécoise aux cultures autochtones par ce qu'Yves Sioui Durand caractérise de « théâtre de guérison⁴ ». La dramaturgie et la création littéraire deviennent donc, pour de

¹ Cité par Jean-Michel Landry (2008). « L'autre 400° de Québec : Rouvrir l'histoire », *Alternatives*, vol. 14, n° 8, [En ligne] <http://journal.alternatives.ca/spip.php?article3679>.

² Yves Sioui Durand (1989). « Les arts d'interprétation amérindiens : un souffle de régénération et de continuité », *Inter: art actuel*, vol. 34, n° 137, p. 45.

³ Yves Sioui Durand (2016). « Résistance, reconstruction et autodétermination culturelle des indiens d'Amérique », *Inter: art actuel*, n° 122, p. 65.

⁴ Philip Wickham et Yves Sioui-Durand (2004). « Théâtre de guérison. Entretien avec Yves Sioui-Durand », *Jeu. Revue de théâtre*, n° 113, p. 104.

nombreux auteur.e.s et critiques autochtones, une stratégie artistique qui leur permet de poser un autre regard sur leur histoire et de négocier leurs deuils identitaires et collectifs de manière à assurer leur réappropriation. Tel que le conçoit le créateur d'Ondinnok, le théâtre est intimement lié aux pratiques chamaniques puisqu'il incarne un rapport immédiat avec les cosmologies, les animaux et les ancêtres :

C'est l'art d'éclairer nos tragédies, nos manques, nos dérives, nos mensonges, notre duplicité, notre aliénation, mais aussi notre histoire, nos espoirs, notre vision du monde, nos luttes, mêmes les plus intimes. Sans cette capacité à nous représenter, à nous mettre en scène, nous demeurions victimes de nos fabulations, de nos errements, et nous vivrions dépossédés d'imaginaire⁵.

La pratique théâtrale autochtone s'inscrit donc, pareillement à celle de la performance, dans cet esprit de transformation et de bouleversement fondamental caractéristique de ces années charnières de la fin du XX^e siècle. Alors que l'immédiateté du pouvoir signifiant de la performance amène directement le public à plonger dans l'espace réel, le théâtre traduit quant à lui la mise en forme d'un objet, d'une pièce d'art, où se crée un intervalle entre les acteurs et les spectateurs, un quatrième mur qui instaure un espace parallèle, mythique. Or, si ce nouvel apport scénique sous-tend « une prise en charge de l'espace public par la scène », tel que le constate François Paré, les représentations théâtrales qu'il produit ont « pour effet de formuler les enjeux créés et de les amplifier au-delà du spectacle ponctuel⁶ ». Le théâtre autochtone délaisse ainsi la sphère du divertissement pour s'investir d'une mission anticoloniale, pour réunir à l'intérieur d'un même espace les bribes sporadiques de l'indianité nord-américaine et affirmer l'autodétermination des cultures indigènes.

Dans le contexte des Premières Nations, la performance et la théâtralité s'unissent l'une à l'autre pour offrir un art hybride et pan-amérindien qui permet aux acteurs, actrices, auteur.e.s et artistes d'introduire leur questionnement sociohistorique par le biais d'une critique de l'histoire coloniale. Au Québec, le théâtre et la performance autochtone, malgré

⁵ Yves Sioui-Durand, « Résistance, reconstruction et autodétermination culturelle des indiens d'Amérique », *op. cit.*, p. 65.

⁶ François Paré (2013). « Théories du théâtre autochtone au Canada depuis 1990. Refus de la posthistoire et réparation du corps social », dans *Temps zéro*, n° 7, [En ligne] <http://tempszero.contemporain.info/document1122>. Consulté le 1^{er} juin 2016.

leur différence de langage, trouvent leur réciprocité à travers la réappropriation des pratiques culturelles et l'objectif décolonisateur qui les composent. Conséquemment, ces pratiques se constituent le plus souvent d'actions dramatiques – fondées à partir des mythes et des rituels ancestraux – où les gestes et le discours qui les sous-tendent cherchent à instaurer une pédagogie inclusive sur l'histoire des peuples autochtones⁷. Avant tout, « l'effort de décolonisation », énonce Paré, « s'il aspire à renverser les stéréotypes et les lectures figées de l'histoire, touche avant tout les lieux de production du discours : parole, chant, mouvement corporel, image⁸ ». À une période où les Premières Nations cherchent à se redéfinir au-delà du discours politique et des mutations profondes qui ont affecté leur existence, le théâtre et la performance autochtone entendent montrer une réalité exagérée afin de susciter une réaction chez la majorité canadienne⁹. Dès lors, l'idée d'une transgression (envers soi comme envers les autres) qui heurte les sensibilités, qui soulève et condamne des événements ou des comportements, se transpose dans ces pratiques artistiques pour rompre avec l'idée que ces formes d'expressivité appartiennent uniquement à l'industrie du spectacle¹⁰. La seule nuance, nous rappelle Chantal Pontbriand, est que « la performance s'étendra au-delà du théâtre, comme lieu pour faire de tout lieu, le lieu du théâtre¹¹ ».

À cet effet, ce troisième et dernier chapitre étudie les performances de Teharihulen Michel Savard (1964 -) et de Louis-Karl Picard-Siouï (1976 -), deux artistes wendat¹² originaires de la communauté de Wendake. Tout comme Lawrence Paul Yuxweluptun, il s'avère que Teharihulen Michel Savard a lui aussi troué de balles de fusil des exemplaires papier de la *Loi sur les Indiens*, s'attaquant ainsi à l'intégrité physique et discursive du

⁷ François Paré (2013). « Théories du théâtre autochtone au Canada depuis 1990. Refus de la posthistoire et réparation du corps social », *op. cit.*

⁸ *Idem.*

⁹ Philip Wickham et Yves Siouï Durand. « Théâtre de guérison. Entretien avec Yves Siouï Durand », *op. cit.*, p. 104.

¹⁰ *Ibid.*, p. 111.

¹¹ Chantal Pontbriand (1998). *Fragments critiques (1978-1998)*, Nîmes : Éditions J. Chambon, p. 67.

¹² À la suite de nos entretiens avec les artistes, ces derniers nous ont bien précisé qu'ils appartenaient à la nation wendat. Ils refusent le terme « huron » qui leur a été donné par les colonisateurs français du XVII^e siècle et qui est basé sur des caractéristiques physiques péjoratives. Toutefois, le terme « huron-wendat » est accepté par un bon nombre des membres de la nation. Il s'agit d'une appellation transitoire entre l'ancienne toponymie (Huron) et la nouvelle (Wendat), celle issue de la langue wendat.

document. Savard crée ses œuvres *Réciprocité* (2008) et *Réciprocité II* (2014) de la même manière que Yuxweluptun l'a fait dans *An Indian Act Shooting the Indian Act* (1997) : des créations distinctes qui ont eu lieu à plus d'une décennie d'écart. Pour sa part, Louis-Karl Picard-Siouï présente, à travers ses canulars performatifs, la violence et les présupposés qui affectent l'existence des Premières Nations du Canada. À travers l'étude de ces œuvres, nous étudierons comment le concentré de violence présent dans ces performances fait vivre au spectateur des sensations troublantes et immédiates qui les confrontent à diverses problématiques éthiques résultant de la *Loi sur les Indiens*. Révélant des sensibilités fort divergentes, ces performances portent une réflexion philosophique sur la violence et interrogent la place du sujet autochtone dans le politique. De surcroît, l'analyse de leurs pratiques respectives permettra le dévoilement des stratégies outrancières de ces artistes qui, par différents jeux de prestations, révèlent de quelle manière les modes d'expression de la violence permettent de dépasser les frustrations associées au projet colonial, d'en faire le deuil et de les transcender en faisant d'elles des symboles qui peupleront l'imaginaire collectif. Les œuvres de Teharihulen Michel Savard et de Louis-Karl Picard-Siouï transposent en somme la virulence non équivoque de la *Loi sur les Indiens* afin de la porter sur un plan symbolique. Conséquemment, leurs pratiques respectives ouvrent la voie à un art situé entre le réel et la métaphore : grâce à ces performeurs qui violentent physiquement un objet-loi ou leur propre corps, la lutte anticoloniale des Premières Nations se retrouve au centre de leur action créatrice.

La Loi sur les Indiens revisitée : une exposition centrale

Alors qu'aux XVIII^e et XIX^e siècles l'artisanat commercial a joué un rôle majeur dans l'économie de survie de la population de la Jeune-Lorette, l'industrie touristique du début du XX^e siècle a un impact dévastateur sur la production artisanale du peuple wendat. Pour répondre aux attentes stéréotypées et folkloriques des visiteur.se.s, les Wendat négligent leur authenticité culturelle pour laisser place à un esprit de création correspondant davantage aux conceptions occidentales : une masse de tipis miniatures, de lampes sculptées et de répliques caricaturales de tomahawks se veulent ainsi le reflet d'un artisanat commercial lourdement affecté par l'envahissement euro-américain sur le territoire traditionnel¹³. Ce n'est qu'à la fin de ce siècle que la mise en place d'une revitalisation culturelle permet à la nation de se réapproprier une production artistique qui, loin de se centrer uniquement sur l'excellence des maîtres artisans, unit le savoir-faire wendat aux dimensions contemporaines de la musique, de la littérature, des arts visuels et du théâtre¹⁴. Comme une majorité des Premières Nations du Canada et des États-Unis, les années 1990 offrent aux Wendat l'occasion de s'illustrer sur la scène occidentale par l'entremise d'un éventail de supports et de tribunes qui leur permettent d'interrompre, ou du moins de minimiser, l'appropriation culturelle et la désinformation à l'égard de leur culture. Toutefois, le combat est loin d'être terminé tel que le mentionne Louis-Karl Picard-Siouï : « il faut continuer à décoloniser l'information, à la juger à la lumière de la science, à la conjuguer avec le vécu des Wendat, à la passion de la vérité. Surtout, il reste à l'agrémenter, à l'organiser, à la rendre accessible à un large public dans des termes simples¹⁵ ». Avec l'inauguration du Musée huron-wendat à l'hiver 2008, l'histoire, la culture et les arts wendat possèdent désormais une plate-forme de diffusion adéquate et transparente – gérée par le peuple wendat – pour pallier les obstacles du néocolonialisme.

¹³ Louis-Karl Picard-Siouï et Anne Bérubé (2009). *Territoires, mémoires, savoirs : au cœur du peuple Wendat*, Wendake : Éditions du CDFM, p. 30-31.

¹⁴ *Ibid.*, p. 40.

¹⁵ *Ibid.*, p. 5.

Au cours de leur histoire, la nation wendat n'a jamais abandonné le combat de la reconnaissance de ses droits ancestraux et territoriaux¹⁶, critiquant dès lors de manière virulente l'absurdité des diktats composant la *Loi sur les Indiens*. Réunissant les œuvres inédites de huit artistes amérindiens de différentes régions du Canada¹⁷, l'exposition *La Loi sur les Indiens revisitée* est la première exposition collective et itinérante d'art contemporain produite par le Musée huron-wendat en 2009.

Nées de la nécessité de réunir des artistes de la relève, la réappropriation et la relecture de la *Loi sur les Indiens* étaient, pour le commissaire Louis-Karl Picard-Siouï, l'occasion d'une rencontre dans l'insoumission. À la demande de celui-ci, chaque artiste devait choisir un article de la Loi qui leur était évocateur et l'interpréter en regard de leur histoire personnelle et collective. Se dénommant lui-même « surintendant de l'exposition », Picard-Siouï donne aux artistes l'opportunité de plonger au cœur des articles contraignants, irritants et absurdes de la *Loi sur les Indiens* et d'en réviser les paramètres¹⁸. En juin 2011, *La Loi sur les Indiens revisitée* est inaugurée au Musée McCord, à Montréal. S'adressant à l'équipe de Radio-Canada qui couvre l'événement, Picard-Siouï déclare :

Les gens me demandent, « Pourquoi *La Loi sur les Indiens revisitée*? ». Moi je leur réponds, « Pourquoi pas? ». Pourquoi n'y a-t-il personne qu'il l'a fait avant? Pourquoi ne le ferions-nous pas tous les jours? Il y a quelque chose d'absurde, de drôle, mais de

¹⁶ La colonisation des territoires wendat devient particulièrement problématique dans les années 1820 et au cours des décennies suivantes. Entre 1876 et 1895, la mise en place de nombreux clubs privés de chasse et de pêche, de même que la construction du Parc national des Laurentides par le gouvernement provincial causent des pertes territoriales majeures pour la nation. Au milieu du XX^e, le chef Jules Siouï (1906-1990) crée un mouvement politique en faveur d'une souveraineté et d'un gouvernement amérindien pour lequel il sera emprisonné. Véritablement influentes pour les luttes politiques des années 1970 et 1980, ses démarches donneront un second souffle à la nation wendat, qui retrouve l'intérêt pour sa culture, son identité singulière et ses traditions. En 1990, la Cour suprême du Canada est la première institution à reconnaître certains de leurs droits territoriaux et ancestraux avec l'*Arrêt Siouï*, preuve que leur combat n'aura pas été mené en vain, malgré les conflits qui se perpétuent à l'heure actuelle (Louis-Karl Picard-Siouï et Anne Bérubé (2009). *Territoires, mémoires, savoirs : au cœur du peuple Wendat*, Wendake : Éditions du CDFM, p.14).

¹⁷ S'exprimant par différents médiums, les artistes Eruoma Awashish (Atikamekw, Québec), Maria Hupfield (Ojibway, Ontario), France Gros-Louis Morin (Wendat, Québec), Nadia Myre (Algonquine, Québec), Louis-Karl Picard-Siouï (Wendat, Québec), Teharihulen Michel Savard (Wendat, Québec), Angela Sterritt (Gitksan, Colombie-Britannique) et Jackie Traverse (Ojibway, Manitoba) ont participé à l'exposition *La Loi sur les Indiens revisitée* pour interpellier l'esprit de tous ceux et celles qui vivent dans l'ignorance et dans l'oppression de cet ensemble législatif.

¹⁸ Louis-Karl Picard-Siouï (2009). *La loi sur les Indiens revisitée = The Indian Act revisited*, Wendake, Québec : Musée huron-wendat, p. 4-5.

tellement violent et souffrant dans cette Loi... Ces aspects sont omniprésents dans la vie des Premières Nations : de la naissance jusqu'à la mort, tout est encadré. Elle est comme une deuxième peau qui nous colle et nous étrangle. Autant pour les Premières Nations que pour les Non-Autochtones, je pense que c'était pertinent de faire une exposition comme celle-ci et d'ouvrir les esprits¹⁹.

Avant même les premiers balbutiements de l'exposition, Picard-Sioui et Teharihulen Michel Savard discutent de leur désir commun de mettre sur pied un projet artistique dont le fondement reposerait sur cet « acte destructeur²⁰ ». Après quelques jours de réflexion, Savard annonce à son ami et collègue²¹ qu'il a trouvé l'angle d'approche lui permettant de traiter le sujet. Il présente alors à Picard-Sioui son œuvre, la finalité de ses introspections : une *Loi sur les Indiens* ensanglantée, trouée par balle, d'où s'écoulent de la « blessure » des perles de wampum. Teharihulen déclare : « Je l'ai peint au .12²² » (Figure 20). L'exposition est née de cette action.

La carabine politique de Teharihulen Michel Savard

En 2008, suite à une conversation passionnée avec le commissaire du Musée huron-wendat, Teharihulen Michel Savard est soudainement animé d'un esprit de fronde à l'égard de la *Loi sur les Indiens* du Canada. Décidé à y mettre un terme une fois pour toutes, l'artiste wendat s'enfonce dans les bois situés à proximité de la réserve de Wendake, carabine à la main, ignorant que son allié de l'Ouest, Lawrence Paul Yuxweluptun, a effectué le même geste onze ans auparavant²³. Dans le contexte de cette action, Savard renonce aux fondements chamaniques et de chasseurs de sa culture wendat et revêt la personnalité de ce que Guy Sioui Durand appelle le « guerrier par l'art²⁴ ».

¹⁹ Louis-Karl Picard-Sioui (2011). *8^e Feu/Extras vidéo/La Loi sur les Indiens Revisitée*, [Vidéo en ligne] <http://ici.radio-canada.ca/television/8efeu/extra2.shtml#Loi>. Consulté le 18 juin 2016.

²⁰ Louis-Karl Picard-Sioui, *8^e Feu/Extras vidéo/La Loi sur les Indiens Revisitée*, *op. cit.*

²¹ Teharihulen Michel Savard est conservateur et responsable des collections au Musée huron-wendat.

²² Louis-Karl Picard-Sioui, *La loi sur les Indiens revisitée = The Indian Act revisited*, Wendake, *op. cit.*, p. 4.

²³ *Idem.*

²⁴ Guy Sioui Durand, *La Loi sur les Indiens revisitée = The Indian Act revisited*, *op.cit.*, p. 30.

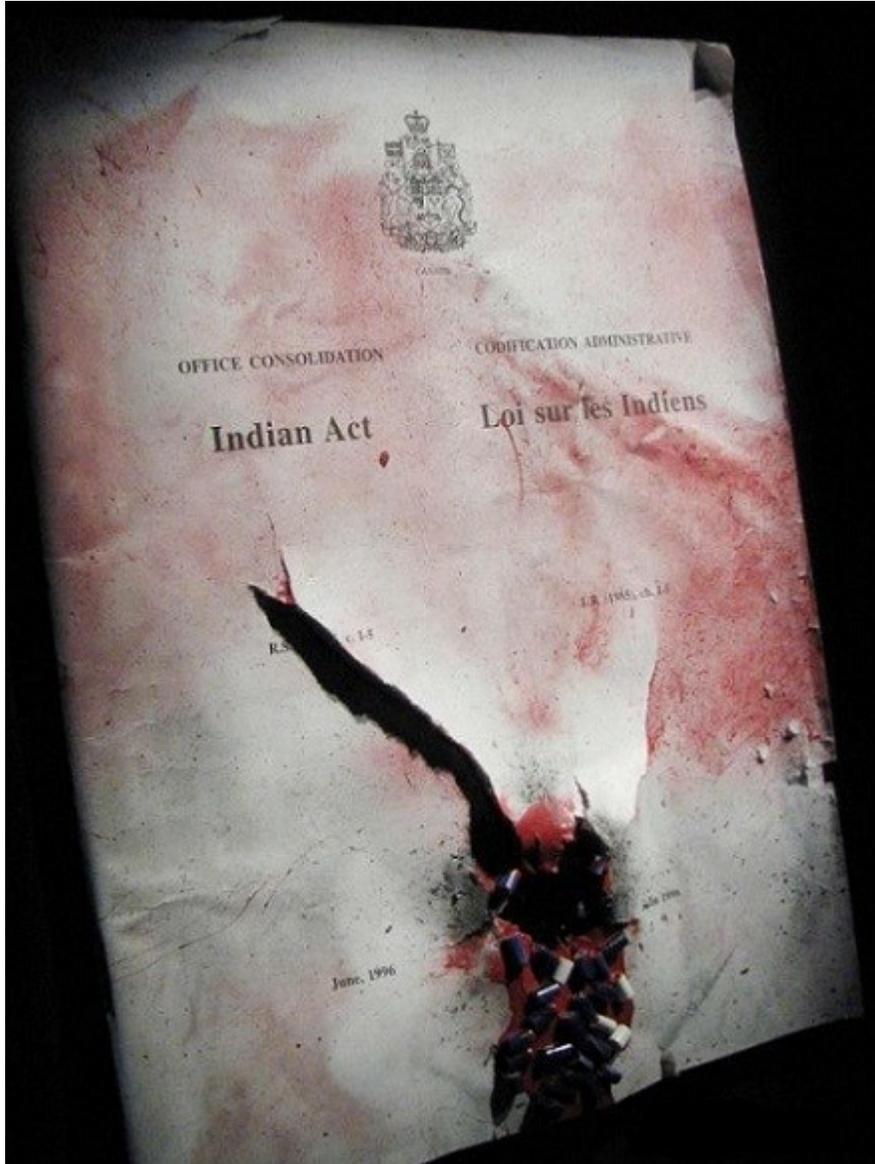


Figure 20. Teharihulen Michel Savard. *Réciprocité*. 2008. Technique mixte : Papier, peinture, perles de wampum.

Après avoir traversé une partie de son territoire bordé par la rivière Saint-Charles et foulé le sol de ses terres ancestrales, Teharihulen Michel Savard lance l'exemplaire papier de la *Loi sur les Indiens* sur un amas de feuilles mortes. Tel un tireur devant un condamné à mort, l'artiste wendat exécute l'objet-loi d'une seule balle. L'impact est puissant : le document est projeté en l'air. Tout comme Yuxweluptun, la dimension anthropomorphique de cette performance réside dans ce désir intrinsèque et symbolique de « mettre à mort » la *Loi sur les Indiens*. De cette manière, Savard ajoute à son geste une esthétique plus « réaliste » que celle de son collègue. À l'intérieur du document de soixante-quatre pages, l'artiste wendat y a inséré de la poudre rouge, qui, une fois frappée par le calibre douze de la carabine, ensanglante non seulement la plaie béante, mais toute la surface de l'ensemble législatif.

Le montage final des vestiges de cette performance prend la forme d'une blessure, mais pour Teharihulen, *Réciprocité* incarne une réflexion qui se situe au-delà des traumatismes et des préjugés dont ont souffert les Premières Nations du Canada. En effet, ce sont les perles de wampum qui sont ici l'élément fondamental de la performance, car elles incarnent les traditions, les voix et les modes de vie autochtones qui ont été bafoués par les articles de la *Loi sur les Indiens* et les politiques coloniales qui y sont rattachées. Vers la fin du XVI^e siècle, des perles de coquillages et de verre sont utilisées afin de confectionner les ceintures de wampum, qui servent à négocier des contrats d'alliance, de paix et de partage du territoire entre les groupes amérindiens et les Européens. Empreint d'une forte valeur symbolique, le wampum joue un rôle important dans les ententes et les réalités géopolitiques des premiers contacts, car il agit comme archives pour souligner la mémoire d'importantes rencontres diplomatiques²⁵. Les perles deviennent dès lors d'importants outils de conservation de la mémoire vivante à laquelle se rattachent divers processus mnémotechniques issus de la tradition orale. Conséquemment, l'œuvre de Teharihulen rapatrie cet objet sacré qui évoque aujourd'hui une tension géographique et identitaire. Tel que le soulève Guy Sioui Durand, « la Loi ainsi éventrée laisse [...] s'évader la couleur rouge, associée à l'identité indienne. [...] À

²⁵ Laurier Turgeon (2005). « Les ceintures de wampum en Amérique », *Communications*, vol. 77, n° 1, p. 25.

la rage du tir et de ses stigmates violentant l'objet-loi surgissent dès lors des contours identitaires de libération²⁶.

Au sein de différents contextes sociopolitiques qui ont entraîné des actes modernes d'iconoclasme contre des institutions, des symboles ou des objets, ce sont les contenus explicites de ces derniers qui ont motivé leur destruction²⁷. Dans le cas de la *Loi sur les Indiens*, Yuxweluptun et Savard s'attaquent à l'ensemble législatif en tant qu'instrument de domination et de lutte symboliques au service des pouvoirs et des partis politiques du Canada contemporain. La violence physique des actes iconoclastes de ces deux artistes autochtones constitue une réplique, une réponse qui révèle l'assujettissement et la violence étatique exercée par la *Loi sur les Indiens*²⁸. À cet égard, il y a ici une sensibilité à explorer : aux deux extrémités du pays, Yuxweluptun et Savard arrivent au même résultat : «un rejet systématique, un dégoût à peine voilé, un refus global s'incarnant dans une violence libératrice», tel est le constat de Louis-Karl Picard-Siouï²⁹. Cette réappropriation de la violence par une dichotomie destruction/création témoigne par conséquent de cet affrontement entre la domination étatique du Canada et les Premières Nations. De cette manière, Yuxweluptun et Teharihulen remettent en question l'impétuosité du pouvoir et évoquent un débat s'adressant à sa nature et à son iniquité.

²⁶ Guy Sioui Durand, *La Loi sur les Indiens revisitée = The Indian Act revisited*, op.cit., p. 30.

²⁷ Emmanuel Fureix (dir.) et autres. (2014). *Iconoclasme et révolutions : de 1789 à nos jours*, Ceyzérieu : Champ Vallon, p. 19-20.

²⁸ Yuxweluptun et Teharihulen ne sont pas les seuls artistes contemporains à avoir utilisé l'arme à feu au sein de leurs pratiques performatives. Au cours des années 1960, Niki de Saint Phalle (1930-2002) crée la série *Tirs* en tirant à la carabine des sachets de peinture suspendus au-dessus d'un panneau de bois blanc afin que la peinture dégoulinante forme la composition aléatoire de ses tableaux. Souhaitant se venger des blessures que lui avaient infligées les hommes de son entourage, Niki de Saint-Phall fait scandale, car ses tirs représentent pour elle la mort de la peinture et la fin du monde. D'un autre côté, les performances provocatrices de Chris Burden (1946-2015) au cours des années 1970 dépeignent une réalité dure et dérangeante au moment où la violence prédominante des médias de masse insensibilise la population. Le 19 novembre 1971, Burden réalise sa performance *Shoot* dans laquelle il se fait volontairement tiré dans le bras à l'aide d'un fusil de calibre 22. Articulé aux violences perpétrées par la guerre du Vietnam, l'artiste américain explore la nature même de la souffrance à travers la mise en scène de situations douloureuses extrêmes que lui-même doit supporter. (Catherine Francblin (2013). *Niki de Saint Phalle: en joues! Assemblages & tirs, 1958-1964*, Paris : Galerie Georges-Phillippe & Nathalie Vallois, p. 22 et Lisa Phillips et Johanna Burton (2013). *Chris Burden: extreme measures*, New York: New Museum, p. 58.)

²⁹ Louis-Karl Picard-Siouï, *La Loi sur les Indiens revisitée = The Indian Act revisited*, op.cit., p. 4.

Réciprocité (2008)

À travers ces actions artistiques s'illustre une violence libératrice et acceptable qui s'inscrit dans les nombreuses formes de protestation adoptées par les nations autochtones depuis la fin du XX^e siècle. L'une des plus efficaces consiste à mettre les tabous à plat, à rendre manifeste les problématiques individuelles et collectives des Premières Nations à travers un discours artistique, littéraire ou sociopolitique diffusé par le biais de nouvelles tribunes. À ce propos, Élise Marienstras explique :

L'emphase de leur discours [...] doit être bien comprise pour ce qu'elle veut être : à la fois un rappel de la référence historique et un avertissement au monde moderne. Un peuple, si réduit soit-il, a refusé de disparaître; il a surmonté le génocide et l'assimilation; il somme le monde moderne des États de lui faire une place. Il fait éclater la définition étroitement étatique des nations et des souverainetés³⁰.

Malgré tout, le caractère provocateur de *Réciprocité* engendre des réactions mitigées, en partie parce que l'objet ensanglanté fait écho à un geste puissant, impulsif et brutal qui heurtent la réceptivité de certains publics et membres de la nation wendat³¹. Teharihulen affirme que son œuvre n'est pas le résultat d'une colère personnelle, mais d'une volonté réflexive à l'égard de la violence étatique perpétuée par la *Loi sur les Indiens* : en le tirant, l'artiste wendat détruit le document qui a causé la perte de la liberté de pensée, de parole et d'action des Premières Nations au profit d'une œuvre nouvelle. Par conséquent, quoi de mieux que le fusil pour « exprimer », pour mettre à mort, pour partager un point de vue sur la *Loi sur les Indiens* à travers une perspective esthétique et morale? Certes, Teharihulen a privilégié une approche comminatoire et risquée, car l'arme à feu effraie et peut, par son truchement, rebuter le dialogue avec le spectateur. Toutefois, l'intention de l'artiste wendat est claire :

Tirer un coup de feu, est-ce plus ou moins violent que la *Loi sur les Indiens* en tant que telle? Je crois que c'est moins violent, parce que personnellement, je n'ai blessé personne. Je l'ai fait pour montrer comment la Loi est plus violente que le geste que j'ai

³⁰ Élise Marienstras (2005). *Révoltes et révolutions en Amérique*, Neuilly : Atlande, p. 156.

³¹ Entrevue avec Teharihulen Michel Savard, le 29 janvier 2016.

fait. [...] Il y a des gens qui ont adoré et d'autres qui ont trouvé que j'étais allé trop loin. Je ne suis pas passif, je n'aime pas cela flatter : il faut mettre son poing sur la table³².

Réciprocité soulève donc la problématique cachée derrière l'exécution d'une violence réelle et celle d'une mise en forme de la violence. L'œuvre de Savard constitue une réponse franche aux politiques coloniales responsables d'un héritage chargé de morts et de souffrances. Les catastrophes culturelles issues des écoles résidentielles et des enlèvements d'enfants autochtones, qui étaient retirés de force de leur communauté en vue d'être adoptés par des familles euro-canadiennes, sans compter les ravages génocidaires causés par les virus et l'esclavage des premiers contacts, ont occasionné un état de stress post-traumatique et endémique chez les Premières Nations³³. La destruction des systèmes traditionnels a également engendré un malaise identitaire et un mal-être existentiel, une violence que les nations ont fini par retourner contre elles-mêmes : l'omniprésence de cas d'abus sexuel et d'inceste, l'apathie, les déficiences physiques et morales, la violence conjugale, l'alcoolisme et la toxicomanie sont en fait le reflet d'une expérience socioculturelle troublée et fragmentée. Le discours derrière *Réciprocité* consiste dès lors à exhumer une violence concrète et sociale qui a dénaturé une partie de l'humanité : l'œuvre de Teharihulen, par son action symbolique, ressuscite une mémoire collective douloureuse que l'on avait préféré enfouir dans un passé révolu. Toujours en vigueur, la *Loi sur les Indiens* incarne et légitime le pouvoir contraignant et hégémonique de cinq siècles de traumatisme historique. En conséquence, l'artiste wendat demande à son public de ne pas confondre la violence étatique et colonialiste qui est rattachée à la *Loi sur les Indiens* avec l'utilisation de sa carabine, qui, dans le cas de *Réciprocité*, se veut un outil, un instrument de création par lequel une œuvre d'art en émane. Au moyen de ce geste, Teharihulen tente donc de transcender, par l'action artistique, la violence réelle qui a porté préjudice à sa nation et de transposer celle-ci sur un plan symbolique. Dans son ouvrage *Extrême : esthétiques de la limite dépassée* (2006), l'historien d'art Paul Ardenne aborde la

³² *Idem.*

³³ Cynthia Wesley-Esquimaux (2004). *Traumatisme historique et guérison autochtone*, Ottawa : Fondation autochtone de guérison, p. 27-28.

question de l'utilisation des armes à feu dans les pratiques contemporaines et en vient à la conclusion que celles-ci sont investies

d'une violence intérieure qui ne s'extériorise que par la simulation du fait violent. Le scandale, doit-on le rappeler, est dans le crime, pas dans la représentation du crime. [...] « Jouer » la violence, voilà bien ce que les artistes, toutes disciplines confondues, savent faire mieux que quiconque, conscients qu'il y a là, au pire un filon à explorer, au mieux une civilisation de la frustration à consoler³⁴.

Par conséquent, la performance de Teharihulen provoque, mais ranime en même temps des souvenirs inapprivoisés, ce qu'Yves Sioui Durand caractérise comme étant « la problématique de tout peuple colonisé », c'est-à-dire « la peur de soi, la peur de son identité profonde masquée par des voiles d'interdictions³⁵ ». Par l'intermédiaire des contraintes physiques et psychologiques imposées par la domination coloniale, certain.e.s Autochtones ont tendance à déprécier leur rôle sociopolitique au sein de la culture dominante, un comportement que l'on peut qualifier d'« impuissance acquise³⁶ ». Selon Taiaiake Alfred, il y a certes eu un « éclatement culturel qui a mené au désespoir, mais la vraie privation, c'est la perte de l'éthique de la responsabilité personnelle et collective³⁷ ». Toutefois, depuis la fin des années 1990, les artistes autochtones se sont appropriés les plates-formes de diffusion et les médiums occidentaux afin de réfléchir aux structures qui imputent aux Premières Nations des frontières et des règlements intransigeants³⁸. Ces œuvres représentent le plus souvent de puissantes créations qui appellent les Autochtones du Canada à reconnaître leur identité et leur souveraineté à travers les traditions immémoriales des ancêtres et leurs responsabilités à l'égard du territoire. En prenant sa carabine, Teharihulen met en évidence sa conception particulière de l'œuvre d'art, et démontre la possibilité de réinventer les rapports de pouvoir : la carabine, qui censément détruit, blesse et tue, s'inscrit ici dans des modalités de guérison, de

³⁴ Paul Ardenne (2006). *Extrême : esthétiques de la limite dépassée*, Paris : Flammarion, p. 169 et 171.

³⁵ Yves Sioui Durand, « Théâtre de guérison. Entretien avec Yves Sioui Durand », *op. cit.*, p. 105.

³⁶ Terme emprunté à Cynthia Wesley-Esquimaux, *op. cit.*, p. 76. Selon l'auteure, l'impuissance acquise « se produit lorsqu'un individu (ou un groupe) perçoit que son comportement n'a aucun effet sur les événements et que, peu importe ce qu'il fera, il n'aura aucune prise sur eux dans le futur non plus ».

³⁷ Taiaiake Alfred (2014). *Paix, pouvoir et droiture : un manifeste autochtone*, Wendake : Les éditions Hannenorak, p. 95.

³⁸ Heather Igloliorte (2012). *Decolonize me = Décolonisez-moi*, Ottawa : Galerie d'art d'Ottawa, Robert McLaughlin Gallery, p. 34.

création, et devient un véritable vecteur de transmission. Par son potentiel réactif, *Réciprocité* souhaite amener le spectateur à une réflexion pour ensuite lui proposer des pistes de réponses.

La pratique engagée de Teharihulen invite Autochtones et Non-Autochtones à remettre en question les conceptions acquises et à interroger les perceptions des cultures amérindiennes contemporaines tout en tirant des enseignements positifs des expériences désastreuses de dépeuplement et d'assimilation forcée auxquelles son peuple a dû faire face. La performance de l'artiste wendat reproduit exactement l'exercice de la *Loi sur les Indiens* ou, dans la langue anglaise, *The Indian Act* : l'action effectuée par Savard rend matérielle la rhétorique politique énoncée par le titre de l'ensemble législatif. L'action commandée par la Loi est mise en abîme ce qui mine l'intégrité et l'autorité de cette dernière. L'ordre imposé par celle-ci est alors réprimé et ses fondements ébranlés, ce qui permet à Teharihulen, par l'entremise de son geste politique et artistique, de révoquer et de s'approprier la matière et le contenu de la *Loi sur les Indiens*. *Réciprocité* constitue donc un effort symbolique pour surmonter une impuissance sociale imposée et représente une source de détermination qui vise à contrer la dépersonnalisation et l'effacement de l'identité collective des Premières Nations. Comme le remarque Ève Lamoureux, « les artistes contestataires d'aujourd'hui s'investissent, par le biais d'échanges dans l'espace public, dans des initiatives visant à consolider le lien social ou à (re)créer un espace politique³⁹ », ce qui, dans le contexte des Premières Nations, est une stratégie d'autant plus efficace pour survivre à leur dissolution socioculturelle périodique.

³⁹ Ève Lamoureux (2009). *Art et politique : nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*, Montréal : Éditions Écosociété, p. 25.

Réciprocité II (2014)

Dans l'histoire du Canada, la *Loi sur les Indiens* demeure la seule législation du parlement étant entièrement consacrée à un groupe culturel précis et dont l'objectif tacite réside dans la dépossession des territoires, des langues, des spiritualités et des droits des nations autochtones. Laissant très peu de place à l'individualisme, à des mesures collectives ou à la création de priorités constructives pour les Premières Nations, le gouvernement du Canada n'est toutefois pas la seule instance qui impose à celles-ci des valeurs paternalistes. Comme le soulève Bruno Cornellier,

la critique universitaire [intellectuelle ou académique], dans son désir de condamner ces « distorsions » dans la représentation d'un « autre », produit à mon sens, sinon les mêmes erreurs essentialistes, du moins les mêmes effets ontologiques qui semblent pourtant être l'objet premier de son exercice de déconstruction des modèles identitaires eurocentriques à l'œuvre dans les représentations de l'Indien⁴⁰.

Encore aujourd'hui, des discours réducteurs publiés par des Non-Autochtones prétendent à la résolution de cette fameuse question du « problème indien ». Pour Teharihulen Michel Savard, ces derniers s'inscrivent dans la continuité de la *Loi sur les Indiens*, au sens où l'Autochtone est muet et invisible, rattaché aux stéréotypes de l'Indien imaginaire et condamné à l'isolement⁴¹. Avec la publication de l'ouvrage de Réjean Morissette (1953 -), *Les Autochtones ne sont pas des pandas* (2012), il n'en fallait pas plus pour que l'artiste wendat reprenne sa carabine et réalise son œuvre *Réciprocité II* dans le cadre de l'exposition temporaire *Résistance : plus jamais l'inaction* présentée au Musée huron-wendat en 2014. Divisée en trois parties, l'œuvre de Teharihulen comporte encore une copie criblée de la *Loi sur les Indiens*, cette fois-ci accompagnée d'un exemplaire du livre de Morissette qui arbore également une cavité causée par un calibre douze. Entre les deux documents se retrouve un

⁴⁰ Bruno Cornellier (2015). *La « chose indienne »: cinéma et politiques de la représentation autochtone au Québec et au Canada*, Montréal : Nota bene, p. 95.

⁴¹ N.D. (2014). « Teharihulen Michel Savard: la résistance sans réserve d'un huron-wendat », *Yakwennra : Le journal de la Nation huronne-wendat*, Éditions : Yayennha', p. 29.



Figure 21. Teharihulen Michel Savard. *Réciprocité II*. 2014. Technique mixte.

collier fabriqué avec les cartouches ayant servi à les tirer (Figure 21). La pensée de l'artiste wendat est irrévocable :

Si les gens prennent le temps de lire ces deux documents et ce qu'ils prétendent, ils constateront que le contenu est beaucoup plus violent qu'un coup de fusil. Réjean Morissette [...] dit que nous n'existons plus en tant que peuples autochtones, que nous venons d'ailleurs, il y dénigre des nations d'une façon très violente⁴².

Réjean Morissette a travaillé pendant de nombreuses années pour le gouvernement du Québec au sein d'une diversité de ministères⁴³, en plus d'avoir été l'un des membres de l'équipe chargée de négocier la *Paix des braves*⁴⁴ (2002). De 2002 à 2010, il œuvre au Secrétariat aux Affaires autochtones comme responsable des liaisons gouvernementales auprès de plusieurs nations autochtones du Québec avant de s'impliquer pleinement dans le projet du Plan Nord⁴⁵

⁴² *Idem*.

⁴³ Réjean Morissette aussi travaillé au ministère des Régions, des Finances et du Conseil exécutif.

⁴⁴ La *Paix des braves* est née de l'insatisfaction des Cris du Québec qui, dans les années 1990, remettent en question la mise en place d'infrastructures hydroélectriques prévues dans la *Convention de la Baie-James et du Nord québécois*, signée en 1975. Malgré qu'une quantité importante de ces projets d'envergure ait été mise sur pied, les promesses faites aux communautés crient en regard de leur autodétermination et de l'amélioration de leurs conditions de vie n'ont pas été remplies, d'autant plus que ces dernières sont confrontées à l'empiètement de leurs territoires traditionnels de chasse et de pêche. C'est dans ce contexte que le gouvernement du Québec annonce la mise en chantier imminente du projet hydroélectrique *Eastmain-1*, qui poussera les Cris à intenté plusieurs recours judiciaires contre le gouvernement et Hydro-Québec. Avec ces poursuites, le Grand Conseil des Cris du Québec, avec à sa tête Ted Moses, entreprend des négociations avec les gouvernements de Jacques Parizeau et Bernard Landry, pour finalement signer, le 7 février 2002, l'*Entente concernant une nouvelle relation entre le gouvernement du Québec et les Cris du Québec*, mieux connue sous le nom de la *Paix des braves*. D'une durée de cinquante ans, cet accord reconnaît les rapports de nation à nation entre les deux acteurs et prévoit un régime forestier adapté et un programme de gestion de la faune. En échange d'une plus grande autodétermination économique et communautaire, les Cris se sont entendus à abandonner les poursuites judiciaires contre le gouvernement (George Oblin (2011). « Une analyse des réactions des Cris à l'Entente de la Paix des Braves (2002) », Jacques-Guy Petit, *Les Inuit et les Cris du Nord du Québec : territoire, gouvernance, société et culture*, Québec : Presses de l'Université du Québec, p. 87-104).

⁴⁵ Le Plan Nord est un projet économique controversé dont l'objectif réside dans l'exploitation des ressources minières, forestières, énergétiques et agricoles des régions du Nord-du-Québec, de la Côte-Nord et du Saguenay-Lac-Saint-Jean se retrouvant au nord du 49^e parallèle. Proposé par le gouvernement de Jean Charest en mai 2011, le Plan Nord vise à tirer avantage des hydrocarbures (pétrole et gaz) du territoire nordique et, par conséquent, faciliter l'accès à ce dernier aux fins du développement économique. Ce projet s'attirera notamment les foudres des communautés innues, lesquelles se voient imposer un mégaprojet qui risque de modifier drastiquement le développement économique et social de leur territoire en plus de compromettre le respect de leurs droits ancestraux. Malgré tout, le gouvernement Charest annonce que le Plan Nord est basé sur une relation respectueuse et en partenariat avec les Premières Nations, qui toutefois très sceptiques, exigent un partage équitable des bénéfices obtenus grâce à l'exploitation de leurs territoires. En 2016, le gouvernement austère de Philippe Couillard injecte d'énormes fonds publics afin de recruter des investisseurs alors que la valeur économique des métaux exploités est en baisse, ce qui engendre un mécontentement général des populations

et d'en faire la promotion. À la lecture du parcours professionnel de Morissette, nous pourrions en déduire que ses connaissances du milieu et de la situation sociopolitique et économique des Premières Nations lui permettront de développer une réflexion pertinente et rigoureuse sur la question autochtone au Canada. Cependant dépourvu d'un point de vue anthropologique et ethnologique, et motivé par des intérêts politiques de développement économique, son ouvrage *Les Autochtones ne sont pas des pandas* refuse de reconnaître la responsabilité du Canada au sein d'un passé colonial douloureux – pour ne pas dire honteux – tout en discréditant la perspective historique autochtone : des choix qui lui attireront les critiques de ses pairs.

Contrairement aux travaux d'Olive P. Dickason, de Claude Gélinas, de Jean-Jacques Simard ou de Taiaiake Alfred⁴⁶, qui abordent les relations coloniales et contemporaines entre les Autochtones et la société majoritaire d'un point de vue historique, juridique ou sociologique, Réjean Morissette privilégie une approche absolument subjective qui anéantit la possibilité d'obtenir une réflexion critique constructive afin de repenser la coexistence entre les différentes nations du Canada. D'entrée de jeu, l'auteur pose la question qui constituera la trame de son ouvrage : « Pourquoi le développement d'une citoyenneté canadienne et québécoise moderne est-il impossible pour eux [les Autochtones] ?⁴⁷ » Or, un malaise alarmant se ressent aussitôt par sa réponse, affirmant que c'est « notre ignorance chronique des Autochtones » qui leur ont permis « d'imaginer l'histoire de leur présence sur le territoire au gré de leurs fantasmes⁴⁸ ». Le sentiment d'inconfort se poursuit alors que l'auteur constate qu'une « histoire autochtone demeure toujours à retracer. Celle qui est véhiculée aujourd'hui et acceptée sans questionnement comme un dogme, à savoir les valeureux guerriers et les

autochtones et non autochtones des régions exploitées (Gérald Fillion (2015). « Les chiffres “ventilés” du Plan Nord », *ICI Radio-Canada*, [En ligne] <http://blogues.radio-canada.ca/geraldfillion/2015/04/09/les-chiffres-ventiles-du-plan-nord/>. Consulté le 10 août 2016 et Jean Leclair (2013). « Les droits ancestraux en droit constitutionnel canadien : quand l'identitaire chasse le politique », Alain Beaulieu (dir.), *Les Autochtones du Québec: Des premiers contacts au Plan Nord*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, p. 313-318).

⁴⁶ Voir Olive P. Dickason (1996). *Les Premières Nations du Canada. Depuis les temps les plus lointains jusqu'à nos jours*, Québec: Septentrion, Claude Gélinas (2007). *Les Autochtones dans le Québec post-confédéral, 1867-1960*, Québec : Septentrion, Jean-Jacques Simard (2003). *La réduction. L'Autochtone inventé et les Amérindiens d'aujourd'hui*, Québec : Septentrion et Taiaiake Alfred (2014). *Paix, pouvoir et droiture : un manifeste autochtone*, Wendake : Les éditions Hannenorak.

⁴⁷ Réjean Morissette (2012). *Les Autochtones ne sont pas des pandas : histoire, autochtonie et citoyenneté québécoise*, Montréal : Hurtubise, p. 25.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 26.

familles autochtones vivant dans une espèce de paradis naturel que l'homme blanc est venu souiller et détruire, cette histoire n'a jamais existé⁴⁹ ». Présente tout au long de l'ouvrage, la complaisance de Morissette ne s'appuie que sur des hypothèses qu'il transforme en vérités ou en théories, ce qui n'amène aucune piste d'analyse pertinente. L'auteur accuse spécialement l'anthropologie, qui selon lui est une « pseudoscience humaine dont le drame a toujours été de magnifier ses sujets d'étude (les Autochtones) au détriment de toutes perspectives critiques », et dont les travaux se veulent les seuls responsables de la « médiocrité incroyable des connaissances actuelles en matière d'autochtonie au Canada et au Québec⁵⁰ ». Pourtant, à la lecture de ces propos biaisés et réducteurs, nous constatons que c'est la démarche de Morissette qui révèle un manque flagrant de compréhension et de sensibilité à l'égard de l'histoire et de l'identité des Premières Nations, démontrant lui-même son incapacité à questionner l'universalité de sa propre idéologie. Le discours de Réjean Morissette contribue ainsi aux renforcements des préjugés auxquels sont victimes les Premières Nations et sape du même coup la possibilité d'une réécriture de l'histoire coloniale du Canada, essentielle à une réelle réconciliation et coexistence.

Pour Teharihulen Michel Savard, l'action déterminante du recours à l'arme à feu comporte une double visée, homicide et curative : l'artiste tue ce qui porte atteinte à l'intégrité et à l'unité des Premières Nations, du moins symboliquement. Pour ce faire, la carabine est l'outil le mieux adapté pour sa rapidité et son efficacité. L'action de tirer, et le trou dans la cible qui en résulte, est une stratégie qui réunit les extases de la création et de la destruction et permet de traiter la question autochtone d'une autre façon. De ce fait, la blessure sanglante de *Réciprocité* se métamorphose, six ans plus tard, en stigmaté, avec *Réciprocité II*. De la même manière que les figures chamaniques aux cavités plurielles de Lawrence Paul Yuxweluptun, les trous causés par les balles de fusil dans les œuvres de Savard se veulent le reflet d'un vide existentiel causé par l'asservissement politique, économique et philosophique des colonisateurs. Taiaiake Alfred constate, en ce sens, ce processus de dissolution, symptôme d'une aliénation étatique coloniale qui est encore à combattre :

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 265.

Bien que les peuples autochtones de l'île de la Tortue – territoire que l'on appelle aujourd'hui le Canada et les États-Unis – aient survécu au plus grave et au plus important génocide de l'histoire de l'humanité, la guerre n'est pas encore finie. Nos corps arriveront à vivre sans nos langues, nos territoires et notre liberté, mais ce seront des coquilles vides. Même si nous survivons en tant qu'individus, nous ne serons plus ce que nous, Rotinohshonni, appelons *onkwehonwe* – les premiers, les vrais – parce que les communautés qui auront fait de nous de véritables Autochtones auront cessé d'exister. Nous ne serons plus que des réminiscences de nations fières flottant au gré d'un territoire possédé par d'autres⁵¹.

À la lecture d'une *Loi sur les Indiens* toujours en application et de l'ouvrage contemporain de Réjean Morissette, il est évident que certaines instances conservent encore la volonté d'annihiler les peuples autochtones, de nier leur histoire collective ou, du moins, de les empêcher de tirer avantage de leurs terres ancestrales. Les trous causés par le calibre douze de Teharihulen Michel Savard soulèvent dès lors la question de la perte et de la dépossession. En premier lieu, la dépossession fut territoriale, mais elle s'est rapidement attaquée à la culture et à la mémoire collective des nations autochtones. Lorsque les langues et les traditions ont été interdites et que l'isolement en réserve des communautés est devenu définitif, leur histoire et leur identité substantielle se sont graduellement effacées au profit d'une culture strictement muséale, ethnologique et déséquilibrée⁵². L'action de l'artiste wendat tente par conséquent de raconter et de (ré)inscrire les termes de sa dépossession dans une perspective artistique et esthétique pour lutter contre la marginalisation chronique des Autochtones⁵³. Les trous béants de *Réciprocité* et de *Réciprocité II* sont en fait la métaphore de ce que nous pouvons appeler une « historiographie critique », qui comme le mentionne la politologue Dalie Giroux, « permet de cerner l'effet dévastateur d'une certaine manière de faire l'histoire, de souligner la déresponsabilisation qu'elle entraîne dans la société dominante par rapport aux peuples autochtones et d'y montrer une cause de l'incompréhension entre les deux cultures⁵⁴ ». La

⁵¹ Taiaiake Alfred, *op. cit.*, p. 26.

⁵² Yves Sioui Durand (1989). « Les arts d'interprétation amérindiens : un souffle de régénération et de continuité », *Inter : art actuel*, vol. 34, n° 137, p. 44.

⁵³ Basma El Omari (2003). « Quand les autochtones expriment leur dépossession », *Recherches Amérindiennes au Québec*, vol. 33, n°3, p. 3.

⁵⁴ Dalie Giroux (2008). « Éléments de pensées politique autochtone contemporaine », *Politique et Sociétés*, vol. 27, n° 1, p. 37.

pensée politique de Savard s'exprime ici par une pratique combative et active qui sous-tend un langage plus radical, venant créer une éthique nouvelle de la parole politique⁵⁵. « La décolonisation », nous le rappelle Bruno Cornellier, « est violente et elle est une nécessité urgente et créative⁵⁶ ». En prenant les armes contre la *Loi sur les Indiens* et contre la publication récente *Les Autochtones ne sont pas des pandas*, Teharihulen assure aux nations autochtones et allochtones que la dépossession des Premières Nations n'appartient pas à un passé lointain ou révolu, mais qu'elle a lieu quotidiennement : elle accompagne chaque suicide, chaque disparition, chaque viol⁵⁷ et chacune des parcelles de terre volées qui servent à l'enrichissement mercantile des puissances néocoloniales. Le champ artistique devient donc une zone politique significative pour les artistes autochtones, car au-delà de nouveaux espaces de création naissent également des lieux d'expression qui leur permettent de remplacer les représentations archaïques et paternalistes provenant des cultures dominantes par des productions issues d'un contexte socio-ethno historique qui leur est propre⁵⁸.

De la même manière que Lawrence Paul Yuxweluptun et Teharihulen Michel Savard, l'artiste pluridisciplinaire algonquine Nadia Myre (1974-) a également exprimé son opposition à l'ethnocentrisme de la *Loi sur les Indiens*. Constituée de l'intégralité de

⁵⁵ *Ibid.*, p. 52.

⁵⁶ Bruno Cornellier (2015). *La « chose indienne » : cinéma et politiques de la représentation autochtone au Québec et au Canada*, Montréal : Nota bene, p. 139.

⁵⁷ Malgré qu'il varie d'une communauté à l'autre, le taux de suicide chez les jeunes autochtones est de cinq à sept fois plus élevé que dans le reste de la population. Au cours du mois de mars et d'avril 2016, une quarantaine de résidents de la communauté de 2000 habitants d'Attawapiskat, située dans le Nord de l'Ontario, ont tenté de s'enlever la vie. En 2014, nous apprendrons que depuis les trente dernières années, 1186 femmes autochtones du Canada sont portées disparues ou assassinées, alors que les estimations avoisinaient plutôt les 600 : ces chiffres classent les femmes autochtones parmi les plus violentées par rapport aux autres Canadiennes. En date de rédaction de ce mémoire, des femmes autochtones de la région de Val-d'Or (Québec) brisent le silence et portent plainte contre des policiers de la Sûreté du Québec pour sévices sexuels, abus de pouvoir et intimidation (Voir N.D. (2016). « Attawapiskat déclare l'état d'urgence après 39 tentatives de suicide depuis le 1^{er} mars », *ICI Radio-Canada*, [En ligne] <http://ici-radio-canada.ca/regions/ontario/2016/04/10/001-attawapiskat-suicide-crise.shtml>. Consulté le 10 août 2016, Ralph-Bonet Sanon (2014). « Les femmes autochtones surreprésentées dans les cas d'homicide et de disparitions », *ICI Radio-Canada*, [En ligne] <http://ici-radio-canada.ca/regions/manitoba/2014/05/16/001-depot-rapport-grc-femmes-autochtones-tuees-disparues.shtml>. Consulté le 10 août 2016 et Josée Dupuis (journaliste). (2015). *Abus de la SQ : les femmes brisent le silence* [Reportage]. Dans Emmanuel Marchad (réalisateur), *Enquête*, Montréal, Québec : Société Radio-Canada).

⁵⁸ Basma El Omari, *op. cit.*, p. 4.

l'ensemble législatif⁵⁹, son œuvre *Indian Act* (2000-2003; Figure 22) anéantit l'agentivité de la Loi en transformant sa dimension intelligible. Avec l'aide du perlage, élément important des cultures amérindiennes, et de la collaboration de plus de deux cent cinquante personnes⁶⁰, Myre recouvre une cinquantaine de pages de *Loi sur les Indiens* de perles de verre rouges et blanches : les caractères imprimés disparaissent sous les perles blanches, alors que les espaces vides sont remplacés par un rang de perles rouges (Figure 23). S'inspirant des couleurs qui se rattachent au contexte entre colonisateurs et colonisés (le blanc est une référence aux Allochtones alors que le rouge représente l'indianité), l'artiste algonquine critique les jeux d'écriture réducteurs du document législatif et tente de réécrire celui-ci dans une perspective autochtone. Le perlage représente ici un langage accessible pour les Autochtones et les artisan.e.s de l'œuvre, mais sa portée abstraite a pour effet de rendre insaisissable la compréhension du texte de loi original⁶¹. Inversement, ce dernier, qui était parfaitement intelligible pour ses auteur.e.s et les générations suivantes, n'a jamais été traduit dans une langue autochtone, de sorte que les termes de la *Loi sur les Indiens* sont encore aujourd'hui contestés et remis en question⁶². Par conséquent, l'*Indian Act* de Nadia Myre se transforme, tel que le constate l'historienne d'art Esther Trépanier, « en un objet hybride, mi-visuel, mi-scripturaire, témoin d'une volonté de réappropriation et d'affirmation identitaire encore et toujours confrontée à l'impitoyable logique et à la fausse neutralité d'un texte de loi⁶³ ». Tout comme Teharihulen Michel Savard, l'œuvre de Myre est porteuse d'une performativité symbolique en rapport au thème de la dépossession. À cet effet, chaque page, chaque mot, chaque espace est percé par une aiguille :

⁵⁹ Pour la réalisation de son œuvre, Nadia Myre a utilisé la dernière version révisée de la *Loi sur les Indiens*, soit celle datant de 1985, dans laquelle a été amendé le statut des femmes autochtones, puisque Myre est née d'un mariage mixte et que sa mère et elle-même ont perdu leur statut autochtone.

⁶⁰ Ami.e.s, parents et étrangers, mais essentiellement des femmes autochtones ont participé au projet de Nadia Myre pendant les trois années qu'a requis sa réalisation.

⁶¹ Pour une lecture contemporaine et actualisée du perlage au sein des pratiques artistiques autochtones, consultez l'ouvrage de Christi Belcourt (2010). *Beadwork : First Peoples' beading history and techniques*, Owen Sound: Ningwakwe Learning Press, p. 12-13.

⁶² Lucy R. Lippard (2003). « Esthetic Sovereignty, or, Going Places with Cultural Baggage », *Path Breakers: The Eiteljorg fellowship for Native American fine art*, Indianapolis: Eiteljorg Museum of American Indians and Western Art, p. 2.

⁶³ Esther Trépanier (éd.) (2010). *Femmes artistes du XX^e siècle au Québec : œuvres du Musée national des beaux-arts du Québec*, Québec : Musée national des beaux-arts du Québec, p. 205.



Figure 22. Nadia Myre. *Indian Act*. 2000-2003. Technique mixte. Collections diverses.

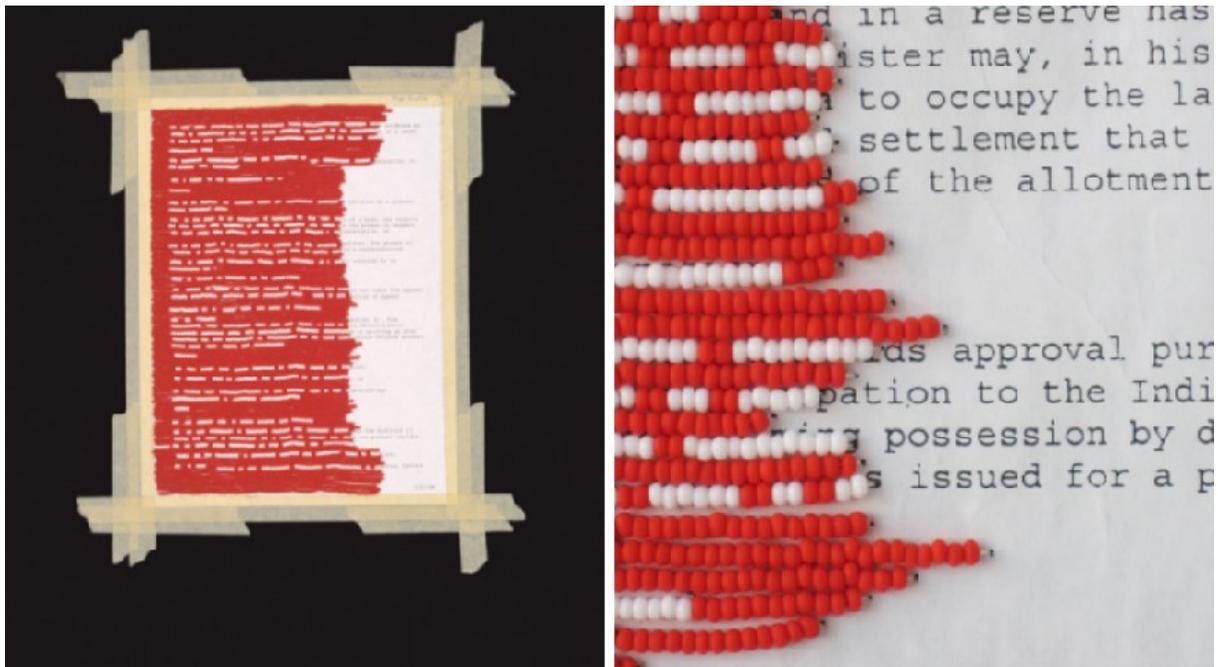


Figure 23. Nadia Myre. *Indian Act* (détails). 2000-2003. Technique mixte. Collections diverses.

surmontés d'une perle, ces trous nous rappellent une cicatrice qui parcourt son chemin à travers les articles qui contrôlent et conditionnent la vie des Premières Nations du Canada⁶⁴. Le vide formé par les trous est donc particulièrement chargé de sens : il symbolise à la fois un manque à combler, l'expérience de l'incompréhension, le silence de l'indignation ou le fossé qui se creuse depuis des décennies entre les peuples autochtones et la majorité canadienne.

De surcroît, l'action répétitive et performative du perçage de la *Loi sur les Indiens* relie la démarche de l'artiste à celle du rituel : l'inscription de ces cicatrices personnelles et collectives au sein d'une matière concrète enclenche un processus de guérison par l'intermédiaire de l'agentivité des corps. À cet effet, l'artiste métis Christi Belcourt explique aussi que le travail du perlage engendre un état second, intériorisé, qui peut s'avérer thérapeutique⁶⁵. La dimension communautaire des pratiques artistiques traditionnelles de la culture algonquine de Nadia Myre est évoquée par le perlage, ce qui permet de mettre en reliefs les fragments identitaires et mémoriels des récits collectifs à même l'historicité coloniale que représente la *Loi sur les Indiens*. Myre énonce éloquemment la défaite des puissances coloniales dans l'éradication des connaissances indigènes qui, jusqu'en 1951, représentait l'un des mandats explicites de la *Loi sur les Indiens*. De la même manière, le collier traditionnel créé à l'aide des cartouches de calibre douze dans l'œuvre *Réciprocité II* fait le pont entre l'exemplaire de la *Loi sur les Indiens* et le livre de Réjean Morissette : alors que le premier démontre une volonté implicite d'anéantissement de la culture amérindienne en privilégiant l'assimilation à la société canadienne, le second fait figure de complice en amoindrissant les impacts de dépossession culturelle des pensionnats autochtones⁶⁶. Le collier traditionnel est alors le signe d'une résistance et d'une dualité « positive », car en mettant en contact deux univers spirituels diamétralement opposés, Savard brise le mythe ethnographique

⁶⁴ Lucy R. Lippard, *op. cit.*, p. 2.

⁶⁵ Chirsti Belcourt, *op. cit.*, p. 15.

⁶⁶ Aujourd'hui, les séquelles et les conséquences dramatiques liées aux pensionnats ne sont plus à prouver (voir la note 59 du chapitre 1). Toutefois, Réjean Morissette atrophie les impacts dévastateurs de ces derniers en précisant qu'au Québec, ceux-ci n'ont touché que de 5 000 à 10 000 enfants (sur un total d'environ 150 000) et qu'il « faut dénoncer le terrorisme intellectuel mensonger des dirigeants autochtones actuels qui utilisent ce fait historique pour diaboliser sans nuance les Québécois » (Réjean Morissette, *op. cit.*, p. 211). Les propos violents de l'auteur se manifestent de plus belle, lorsque celui-ci ose appuyer le fait que la mort d'une majorité de jeunes Autochtones aura été un point positif, car elle aurait « permis à plusieurs Autochtones de devenir des leaders au sein de leur communauté » (*Idem.*).

de l'Autochtone pour illustrer le récit d'une identité en quête de reconnaissance. Ainsi, l'engagement renouvelé envers les enseignements traditionnels dans les pratiques de Nadia Myre et de Teharihulen Michel Savard constitue une stratégie effective dans la préservation des cultures autochtones et dans la restauration de leur force et de leur intégrité.

Les œuvres *Réciprocité* et *Réciprocité II* interrogent les espaces clos et statiques d'une écriture qui reflète la dépossession et les affrontements idéologiques perpétrés depuis la conquête des Amériques. Les performances de Teharihulen Michel Savard se nourrissent d'un climat de violence étatique et coloniale qui commande des effets de réciprocité – c'est le cas de le dire – dans la destruction. En prenant les armes, l'artiste wendat offre une réplique sans intermédiaire aux systèmes politiques hégémonistes et met de l'avant sa propre définition de l'indianité, ou plutôt ce qu'elle n'est pas : alors que la mise à mort symbolique de la *Loi sur les Indiens* et de l'ouvrage de Réjean Morissette font écho aux pratiques pédagogiques encore inadéquates pour décrire ou représenter la complexité des cultures autochtones, les perles de wampum et le collier traditionnel présents dans les œuvres finales de Teharihulen soulignent les politiques de résistance qui ont permis aux Premières Nations d'actualiser leurs traditions, leurs visions du monde et leur manière de faire. Le geste de l'artiste wendat fait dès lors honneur à la grande éloquence des ancêtres, gardiens du savoir traditionnel, qui, malgré des siècles de colonialisme agressif, ont réussi à transmettre un patrimoine culturel et philosophique essentiel à la survie des générations futures.

La renaissance d'une *intelligentsia* autochtone

Les attaques symboliques perpétrées par Teharihulen Michel Savard contre la *Loi sur les Indiens* ne représentent qu'un point de mire parmi une chaîne de réalités factuelles et néocoloniales qui n'ont pas encore été clairement résolues et qui entraînent toujours une diversité de maux chez les communautés autochtones. Dans le domaine de la culture, notamment, Taiaiake Alfred soulève la problématique de la promotion du folklore et des arts amérindiens, perpétrée par ces mêmes structures de pouvoir qui refusent « de reconnaître la validité des valeurs politiques et traditionnelles dans le processus de négociation de nouvelles relations », et ce, malgré l'État qui « défend son “droit” de créer des communautés autochtones et d'en déterminer le processus d'appartenance⁶⁷ ». Par conséquent, en dépit du militantisme artistique dont fait preuve Teharihulen Michel Savard, l'une des solutions au problème de colonisation et de néocolonialisme repose sur la revitalisation des formes de gouvernements traditionnels autochtones⁶⁸. À partir de 1989, la communauté de Wendake a réintroduit les cérémonies de la Maison-Longue Akiawenrahk, une pratique qui avait disparu depuis plus de cent cinquante ans. Yves Sioui Durand en décrit les fonctions :

Historiquement [la Maison-Longue] est liée à des pratiques à la fois culturelles et spirituelles, non seulement en ce qui concerne le lieu, mais aussi le système social, le gouvernement. C'est le lieu de la parole et des cérémonies, du ressourcement et donc de la guérison, là où la civilisation prend sa source et se déploie. C'est le parlement iroquoien où la parole est sacrée⁶⁹.

Sans cette régénérescence, Savard ne porterait pas le nom de « Teharihulen », une appellation significative dans l'historiographie wendat qui lui a été décernée lors d'une cérémonie rituelle en 1990. Différent du nom de baptême qui est normalement destiné à des fins légales, le nom donné à un enfant ou à un adulte autochtone lors d'une cérémonie d'attribution est un nom traditionnel qui a une signification particulière selon les actions, le caractère ou la personnalité

⁶⁷ Taiaiake Alfred, *op. cit.*, p. 47-48.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁶⁹ Yves Sioui Durand, « Théâtre de guérison. Entretien avec Yves Sioui Durand », *op. cit.*, p. 107.

de chaque individu. Pour la communauté de Wendake, la (ré)actualisation de ce rite a permis de faire revivre des noms qui étaient tombés dans l'oubli et de (re)créer une appartenance perpétuelle au passé ancestral wendat⁷⁰. Épelé différemment selon les sources, le nom de Tehariulen fut porté par plusieurs Wendat au cours de l'histoire, dont Zacharie Vincent dit *Tehariolen*⁷¹, le seul artiste wendat de son époque à avoir matérialisé des signes de résilience et tenté de diffuser une image positive et actuelle de lui-même et des membres de sa nation⁷². En outre, le nom de *Tehariolin* réfère à une « affaire réglée » de manière harmonieuse, à une capacité de négociation qui permet de réunir des points de vue opposés⁷³. Teharihulen Michel Savard, en tant que président du syndicat du Musée huron-wendat, reflète ces aptitudes d'intermédiaire entre sa communauté et le pouvoir dominant, puisqu'il a comme fonction de négocier la reconnaissance de sa nation. De ce fait, la pratique politique et engagée de Teharihulen Michel Savard s'inscrit dans les pas de cette figure marquante de la culture wendat afin d'y poursuivre un combat toujours inachevé.

La revitalisation de la Maison-Longue Akiawenrahk constitue donc un exemple positif d'un renouveau des valeurs traditionnelles à l'intérieur du système occidental actuel. Elle crée du même coup l'opportunité d'inspirer et d'éduquer la culture dominante en faveur d'une véritable alternative relationnelle envers les Premières Nations du Canada. Certes, il ne s'agit pas d'effectuer un rejet total des influences occidentales, tel que le précise Alfred, mais le présent défi des nations autochtones est d'apprendre à « séparer le bon du mauvais et à façonner un ensemble cohérent d'idées à partir de la culture traditionnelle pour guider les formes de développement politique et social – y compris les bons éléments des formes occidentales – qui seront appropriées pour la réalité contemporaine⁷⁴ ». Par ailleurs, la multidisciplinarité et la richesse discursive des formes d'expressivité autochtones démentissent cette présumée immuabilité de cette culture de l'Autre. Dès la fin du XX^e siècle, la prise de parole autochtone déborde donc des champs sociopolitiques pour s'immerger dans les pratiques artistiques des Premières Nations, de manière à renouveler leur image identitaire

⁷⁰ Entrevue avec Teharihulen Michel Savard, le 29 janvier 2016.

⁷¹ Le nom *Tehariolen* signifie en langue wendat « sans mélange, non divisé ».

⁷² Louise Vigneault (2014). *Zacharie Vincent : sa vie et son œuvre*, Toronto : Institut de l'art canadien. Ressource en ligne.

⁷³ *Idem*.

⁷⁴ Taiaiake Alfred, *op. cit.*, p. 85.

et culturelle. Dans la seconde partie de ce chapitre, nous observerons de quelle manière les performances canularsques et théâtrales de l'artiste, écrivain et commissaire Louis-Karl Picard-Siouï favorisent un présentéisme scénique qui ne permet plus la mise à distance ou le recul qu'opèrent nécessairement les formes classiques des arts visuels. Radicale et bouleversante, l'immédiateté de cet art performatif se démarque et s'émancipe du langage et du textocentrisme dominant des sémiotiques occidentales pour laisser place à un art pulsionnel et manifeste.

La rixe mise en action :

l'œuvre provocante de Louis-Karl Picard-Siouï

En juin 2011, lors de l'inauguration de l'exposition *La Loi sur les Indiens revisitée*, au Musée McCord de Montréal, Louis-Karl Picard-Siouï, « surintendant » de l'exposition, prend la parole pour le discours d'ouverture. Après quelques secondes, un homme en complet, vêtu de lunettes fumées et d'un masque à gaz, empoigne Picard-Siouï par le cou et prétend de lui frapper la tête violemment à trois reprises sur le podium avant de le projeter au sol. Plusieurs spectateurs crient et s'opposent, au point où un membre de l'assistance se jette sur l'assaillant et tente de le maintenir immobile, en vain. Lentement, le son délicat des battements d'un tambour envahit la salle alors que l'agresseur de Picard-Siouï lui retire les vêtements qui recouvrent le haut de son corps. Inerte, soumis et affaibli, l'artiste wendat est ensuite bâillonné: l'homme lui couvre le visage d'une copie de la *Loi sur les Indiens* qu'il fixe avec du ruban adhésif rouge, le même qui servira à lui attacher les bras (Figure 24). Le ruban enserre la tête de Picard-Siouï, donnant l'impression qu'il est pris au piège et que sa capacité respiratoire se voit de plus en plus restreinte. Alors que des chants traditionnels se mêlent au rythme désormais omniprésent du tambour, l'assaillant donne une dernière poussée à Picard-Siouï, de sorte que ce dernier se retrouve sur le dos, aveugle et le haut du corps paralysé par le ruban adhésif.



Figure 24. Louis-Karl Picard-Siouï. *Sans titre* (détails). 2011. Performance. Musée McCord, Montréal.



Figure 25. Louis-Karl Picard-Siouï. *Sans titre* (détails). 2011. Performance. Musée McCord, Montréal.

L'homme en complet prend ensuite de la terre de réserve⁷⁵ et trace avec celle-ci un cercle autour du corps de Picard-Siouï (Figure 25). Cette scène procure à la performance l'aspect symbolique de l'un des sorts des Autochtones du XXI^e vivants en réserve : prisonniers d'un territoire réduit, ils vivent en silence la violence et la souffrance évoquées par la *Loi sur les Indiens*, qui est devenue, au fil du temps, une deuxième peau suffocante⁷⁶. Après quelques secondes, Louis-Karl Picard-Siouï reprend vie, semble se réveiller peu à peu après ce combat perdu. Une jeune femme l'aide à se relever, l'enveloppe d'une couverture et le reconduit vers le podium. Ses bras ne sont plus pris au piège, mais la *Loi sur les Indiens*, malgré qu'elle ne lui recouvre plus le visage, demeure toujours rattachée à sa tête. Tout bas et essoufflé, Picard-Siouï prononce le discours qui clôt sa performance :

On me demande souvent « C'est quoi *La Loi sur les Indiens revisitée*? » C'est une réponse. C'est une réponse à un acte de violence ultime, qu'est la *Loi sur les Indiens*. On me demande souvent « Pourquoi revisiter la *Loi sur les Indiens*? » Et bien c'est pour rendre manifeste tout ce qui est caché. C'est pour rendre manifeste cette violence que l'on vit tous les jours⁷⁷.

La foule applaudit, visiblement abattue par ce qui vient de se passer sous ses yeux.

⁷⁵ La terre provient de l'œuvre *Terre de réserve* (2009), créée exclusivement par l'artiste wendat France Gros-Louis Morin pour l'exposition *La Loi sur les Indiens revisitée*. Dans son installation, l'on peut y voir un assemblage photographique de l'artiste qui, déguisée en criminelle, vole de la terre appartenant à la réserve de Wendake : un acte qui est en théorie fortement proscrit par l'article 93 de la *Loi sur les Indiens*. En parallèle, on y voit également des photographies de carrières dépouillées par des compagnies d'exploitation qui s'approprient en toute légalité les ressources minières de ce même territoire. L'installation comporte plusieurs sacs de terre subtilisée par l'artiste, qui invite les spectateurs à s'interroger sur la nature condamnable de ces deux vols de terre.

⁷⁶ Louis-Karl Picard-Siouï (2011). *8^e Feu/Extras vidéo/La Loi sur les Indiens Revisitée*, [Vidéo en ligne] <http://ici.radio-canada.ca/television/8efeu/extra2.shtml#Loi>.

⁷⁷ *Idem*.

Les définitions du canular et ses effets en art contemporain

Entre les années 1960 et 1970, l'émergence de la performance artistique a contribué à rendre les frontières entre le théâtre et la performance de plus en plus poreuses⁷⁸. La figure du performeur⁷⁹ est née, entre autres, de cette volonté émancipatrice qui désire se démarquer et s'affranchir du langage écrit et de cette apologie du simulé propre au théâtre pour faire place à un art où la communication corporelle se veut non linguistique et autoréférentielle⁸⁰. Les rapports que peuvent entretenir la performance et le théâtre, de même que la diversité des références au concept de la théâtralité que l'on retrouve dans bon nombre de textes exégétiques sur la performance, s'expliquent par les liens causaux qu'entretiennent ses deux pratiques avec la présence immédiate d'un public : contrairement aux autres formes d'arts visuels, l'existence du théâtre ou de la performance présuppose une condition fondamentale commune qu'est l'inclusion et la présence consciente du spectateur⁸¹. De ce fait, il y a théâtre ou performance dès qu'une « action est simulée dans un espace et un temps qui s'adresse à d'autres réunis pour y assister », comme le soulève le metteur en scène et professeur Jean Caune⁸². Néanmoins, quelles que soient les esthétiques mises en application, le théâtre et la performance demandent au spectateur un rôle distinct : le mur qu'instaure le théâtre disparaît avec la performance, dans laquelle le spectateur est impliqué directement, alors que dans la

⁷⁸ La performance artistique a notamment permis au théâtre de réinventer ses modes de production, autant sur les plans de la dimension visuelle et le jeu de présence que l'émancipation du texte et les déplacements en dehors de l'espace scénique (Joseph Danan (2013). *Entre théâtre et performance: la question du texte*, Arles : Actes Sud, p. 5-27).

⁷⁹ La performance artistique est née dans la foulée des avant-gardes du XX^e siècle, particulièrement avec les mouvements futuriste et dadaïste, qui prônaient une démarche centrée sur la remise en question des codes établis de la représentation. Dépassant les sémiotiques associées au théâtre ou à la chorégraphie, les artistes désirent transgresser l'académisme artistique pour sortir des ateliers d'arts visuels : ils renoncent non seulement aux aspects formels du théâtre et des arts scéniques, mais désirent également s'émanciper des médiums, des techniques et des cadres matériels pour prioriser l'utilisation intégrale du corps humain afin de créer des œuvres impondérables, non reproductibles et non institutionnalisées (Chantal Pontbriand (1998). « La question de la performance », *Fragments critiques (1978-1998)*, Nîmes : Éditions J. Chambon, p.61-71).

⁸⁰ Richard Martel (2012). *L'art dans l'action, l'action dans l'art : textes 2001-2012*, Québec : Éditions Intervention, p. 42-43.

⁸¹ Chantal Pontbriand (1998). *Fragments critiques (1978-1998)*, Nîmes : Éditions J. Chambon, p. 65.

⁸² Jean Caune (1999). « La représentation théâtrale: un canular avec la complicité du spectateur », dans Jean-Olivier Majastre, Alain Pessin et Gisèle Peuchlestrade (dir.), *Du canular dans l'art et la littérature*, Paris : L'Harmattan, p. 95.

pratique théâtrale, les acteurs et actrices n'entretiennent aucun contact avec ce dernier. Si le fondement de la théâtralité s'articule avant tout selon les conventions esthétiques, conceptuelles et imaginaires de la *mimésis*, la performance, quant à elle, s'associe au rituel et s'intéresse davantage au processus de production et à l'aspect transitif de ses modes d'expressions⁸³. Parce que cette pratique est ce qu'on peut qualifier de « spectacle vivant », elle entend créer des effets sensoriels chez le spectateur afin de déstabiliser sa position passive et confronter celui-ci à une réalité différente de la vie quotidienne⁸⁴. Selon Caune, le théâtre exige du spectateur la croyance « à une certaine vérité de ce qu'il voit et entend [...]. Il faut qu'une certaine illusion opère pour que le théâtre ait des effets imaginaires sur [celui-ci]. Sans une certaine valeur de réalité accordée par le spectateur à ce qui se passe sur scène, le phénomène esthétique ne fonctionne pas [...]»⁸⁵. Or, la performance ne se veut pas esthétique, mais *situationnelle*, pour reprendre l'expression de Chantal Pontbriand, car elle acquiert son autonomie à l'intérieur d'un temps et d'un espace précis : le performeur, par l'exécution de son action, « met l'accent sur la localisation (le lieu du corps) de la performance et souligne l'importance du faire, de la pratique que l'on ne peut détacher du résultat⁸⁶ ». De cette manière, les frontières de l'art se brouillent et conduisent au décloisonnement des disciplines à travers l'intention de son auteur.e.

Pour sa part, Louis-Karl Picard-Siouï a choisi d'amener les pratiques performatives et théâtrales de l'art autochtone à un autre niveau. Intégrant à sa démarche une dimension canularique, l'artiste wendat mise sur les fonctions décadentes et positives du canular pour élucider le public des cadres de pensées hermétiques et caducs de la société dominante. La performance exécutée au Musée McCord a créé une onde de choc au sein de l'auditoire, car celle-ci n'avait aucune idée de ce à quoi elle était en train d'assister. En effet, Picard-Siouï a su maîtriser tous les aspects du protocole routinier du vernissage avant de mettre en scène un canular violent qui s'est rapidement fusionné à la forme d'une performance artistique.

⁸³ Jean Caune, *op. cit.*, p. 96.

⁸⁴ Richard Martel, *op. cit.*, p. 104.

⁸⁵ Jean Caune, *op. cit.*, p. 97-98.

⁸⁶ Chantal Pontbriand, *op. cit.*, p. 25 et 29.

L'un des aspects fondamentaux du canular réside dans sa volonté et capacité à tromper un public à travers divers types d'impostures (parodies, falsifications, pastiches, etc.), lesquels supposent un dispositif de mystification et d'illusion prémédité de la part de son auteur.e. Souvent utilisé en art ou dans d'autres pratiques sociales, le canular est surtout reconnu pour sa dimension humoristique qui cherche à tourner en dérision un individu, un objet, un mouvement sociopolitique ou une idéologie⁸⁷. Toutefois, l'humour n'est pas toujours au rendez-vous lors de la réalisation d'une telle pratique, comme nous pouvons le constater avec le canular performatif de Louis-Karl Picard-Siouï au Musée McCord. Cet événement révèle alors la nature critique et inhérente dissimulée derrière ce type d'intervention. Pour citer Claude Orsoni, l'art du canular « désacralise, par essence, l'institution, le fonctionnement de celle-ci, son emprise sur la société et sur les mentalités. [...] On ne peut contester l'efficacité du canular pour mettre la "victime" [...] devant ses propres faiblesses, ses propres tendances inavouées, ses attachements et valeurs plus ou moins secrètes⁸⁸ ». Conséquemment, cette fonction réquisitoire cherche à marquer le passage d'un état à un autre : dans le cas qui nous intéresse ici, l'artiste wendat déstabilise son public, dont la quiétude disparaît pour laisser place à l'affolement.

Picard-Siouï affirme lui-même que l'objectif premier de sa performance était de « briser l'image de l'institution⁸⁹ ». Or, effectuer une action d'une telle violence au sein d'un musée privé qui a la réputation d'être l'une des plus importantes institutions d'histoire du Canada, et qui possède une importante collection d'art et d'archives autochtones, ne relève pas du hasard. En effet, l'artiste wendat utilise l'art de la performance pour problématiser les acquis occidentaux touchant l'universalité du savoir – et du savoir autochtone de surcroît – et l'attribution des pouvoirs. Par l'exécution d'une action à caractère politique et artistique, Picard-Siouï fustige une société qu'il juge injuste. Le canular performatif devient pour lui une stratégie subversive, un « outil ethnographique » qu'il exploite afin d'étudier les rapports

⁸⁷ Claude Orsoni (1999). « De l'universalité du canular », dans Jean-Olivier Majastre, Alain Pessin et Gisèle Peuchlestrade (dir.), *Du canular dans l'art et la littérature*, Paris : L'Harmattan, p. 319-320.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 331.

⁸⁹ Entrevue avec Louis-Karl Picard-Siouï, le 29 janvier 2016.

contemporains à l'altérité culturelle et au néocolonialisme⁹⁰. Au sens où l'entend Jonathan Lamy, l'artiste wendat devient « un chercheur, qui observant le public qui l'observe, poursuit une enquête anthropologique de manière expérimentale et créative⁹¹ ». Au moment où celui-ci subit les violences de son bourreau, le chaos qui s'établit dans l'assistance témoigne qu'un certain nombre d'individus ont été sidérés et dépassés par les événements. Le canular performatif de Picard-Siouï objective la violence et transpose le choc de la rencontre traumatique entre les Premières Nations et les Autochtones à même la création de son œuvre : l'expérience sensible est alors partagée avec les spectateurs.

Dans le monde artistique, le vernissage d'une exposition est habituellement synonyme de privilèges⁹², de nourriture haut de gamme, de dignitaires et de discours officiels se déroulant dans une ambiance qui sollicite des sentiments de complaisance. Or, l'exposition *La Loi sur les Indiens revisitée* a été mise sur pied pour crever l'abcès caché derrière les injustices légales et historiques auxquelles sont toujours confrontés les Autochtones du Canada. Il s'agit donc d'un contrat fondamental pour les artistes exposés de même que les organisateurs qui, par leur pratique et la réalisation de ce projet, parviennent à construire une souveraineté et une autonomie politique bénéfique d'un point de vue personnel et collectif. La visite de cette exposition, qui constitue une réponse franche à la *Loi sur les Indiens*, ne pouvait donc se faire dans l'indifférence, ni être comprise comme une exposition « quelconque ». Le canular de Louis-Karl Picard-Siouï sort les spectateurs de leur zone de confort, ridiculise le conformisme et désagrège les habitudes perfides cachées derrière l'institution muséale, qui, pendant des siècles, a classé les Premières Nations dans une catégorie ethnologique, en les vouant à disparaître sous la culture et les modes de vie « civilisés » des puissances euro-américaines. En ce sens, l'artiste wendat décrit ses intentions:

⁹⁰ Jonathan Lamy (2013). « Les Premières Nations, l'art de la performance et l'anthropologie performative », *Cultures-Kairós*, [En ligne], Les usages du politiques et leurs enjeux dans les pratiques artistiques et expressions esthétiques, Théma, p. 9.

⁹¹ *Idem*.

⁹² Communément, les vernissages sont réservés aux membres qui acceptent de payer un certain montant annuel pour assister en primeur aux nouvelles expositions : une forme de divertissement qui n'est pas accessible à toutes les classes sociales.

Je voulais que les gens soient brisés avant de rentrer, qu'ils n'aient pas de carapace, de bouclier ou leur protection de groupe. Je voulais vraiment casser leur moment et les mettre à nu. Je voulais qu'ils soient déjà bouleversés avant même d'entrer dans l'exposition, au moins qu'il y ait une crevasse dans leur armure pour leur permettre de se laisser toucher et de comprendre les œuvres véritablement⁹³.

De ce fait, le canular performatif de Picard-Siouï place les spectateurs dans une vulnérabilité inhabituelle qui se projette dans la réalité quotidienne des Premières Nations du Canada : il rappelle qu'en tant qu'être humain, personne n'est à l'abri de moments de faiblesse ou n'est exempt de zone de fragilité. Le performeur déstabilise la position passive de son audience et lance un appel à l'action et à la libération radicale.

Repenser l'indianité par l'art action

Pour Louis-Karl Picard-Siouï, sa pratique artistique est d'abord thérapeutique, car elle matérialise le besoin de vivre à travers son corps une souffrance psychique, une émotivité surchargée : « Les injustices et l'indifférence me heurtent, même dans ma vie personnelle », déclare-t-il, « ma démarche s'inscrit dans une optique où tous les moyens sont à ma disposition pour provoquer un changement chez les autres et sur moi-même à la fois⁹⁴ ». Le recours à la performance permet donc à l'artiste wendat d'amener un discours réflexif sur des problématiques qui concernent généralement le domaine des sciences humaines. La violence physique présentée lors du canular performatif au Musée McCord invite les spectateurs à penser l'indianité au-delà des stéréotypes rattachés aux Premières Nations. Littéralement bâillonné et étouffé par celle-ci, le performeur révèle à quel point la *Loi sur les Indiens* représente une matrice nocive dans laquelle les Autochtones sont prisonniers. De ce fait, la performance de l'artiste wendat concrétise la violence symbolique engendrée par l'obligation humiliante des Premières Nations de se soumettre à un pouvoir étatique abhorré.

⁹³ Entrevue avec Louis-Karl Picard-Siouï, le 29 janvier 2016.

⁹⁴ *Idem*.

Encore aujourd'hui, plusieurs Canadien.ne.s révèlent une incompréhension quant aux raisons qui motivent les revendications de plus en plus manifestes des nations autochtones, reprochant à celles-ci de se plaindre le ventre plein et dénonçant les « privilèges » exclusifs qui leur sont réservés⁹⁵. Force est de constater que ce sont le racisme systémique et la méconnaissance de l'Autre qui sont les principaux facteurs qui entraînent un désintérêt généralisé pour la lutte autochtone. Or, cette violence mise en scène par Picard-Siouï tente de renverser la préconception selon laquelle les Premières Nations elles-mêmes font le choix, au nom de valeurs traditionnelles empreintes de nostalgie, de leur stigmatisation au sein des réserves indiennes, un préjugé ancré dans la société dominante. Sous prétexte qu'ils refusent par le fait même de s'intégrer pleinement à celle-ci, les Autochtones sont perçus comme incapables d'agir réflexivement sur leur propre situation collective. De cette manière, la performance de Louis-Karl Picard-Siouï place à l'avant-plan l'agentivité du sujet autochtone, de sorte qu'il arrive à « déconstruire de manière critique cet état d'image stéréotypé », tel que le soulève Guy Siouï Durand, et offre du même coup « un apport autochtone original aux actuels paramètres de l'art pour ce XXI^e siècle⁹⁶ ». Paradoxalement, si l'artiste accepte de se faire brutaliser par son oppresseur, c'est pour mettre en échec le « regard blanc », qui par des

⁹⁵ Le fait que certains Autochtones soient exempts de taxes et d'impôts est un facteur qui contrarie plusieurs Canadien.ne.s., qui les traitent alors de « profiteurs » ou de « voleurs ». Il s'agit de l'un des stéréotypes les plus tenaces et le plus généralisés du Canada. Toutefois, très peu de personnes semblent être à l'affût que l'article 87 de la *Loi sur les Indiens* stipule que ce ne sont pas tous les Autochtones qui sont sujets à cette exonération, mais bien seulement ceux et celles qui habitent, travaillent et achètent leurs biens de consommation sur une réserve : une nuance qui est peu abordée lorsqu'il est question de ce préjugé. Alors que les Premières Nations perçoivent cette exemption comme une compensation partielle en regard de leurs pertes territoriales, une partie de la population canadienne la considère injuste envers les autres contribuables. Ce débat a de nouveau été enflammé lorsqu'en avril 2016, un jugement de la Cour suprême du Canada a décidé que les Métis et les Indiens non inscrits avaient désormais droit au statut d'Indien, recevant du même coup les « privilèges » du gouvernement s'ils choisissent de s'établir sur une réserve. Cette décision a également provoqué une onde de choc dans les réserves aux conditions les plus précaires, qui se voient maintenant dans l'obligation d'accueillir de nouveaux membres malgré le manque de ressource. Rappelons que le revenu moyen d'une famille autochtone est le plus faible du Canada, car les possibilités d'emplois bien rémunérés et spécialisés en réserve sont rarissimes, sans parler du faible niveau d'instruction qui augmente leur insécurité financière (Voir Raphaël Bouvier-Auclair (2016). « Les Métis et les Indiens non inscrits sont des "Indiens" au sens de la loi », *ICI Radio-Canada*, [En ligne] <http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/societe/2016/04/14/002-metis-decision-cour-supreme-premieres-nations-sans-statut.shtml>. Consulté le 10 août 2016 et Statistique Canada (2015). *Un aperçu des statistiques sur les Autochtones : Revenu et Emploi*, produit n° 89-645-X au catalogue de statistique Canada, Ottawa : Ontario. Disponible en ligne : <http://www.statcan.gc.ca/pub/89-645-x/2010001/income-revenu-fra.htm> et <http://www.statcan.gc.ca/pub/89-645-x/2010001/employment-emploi-fra.htm>).

⁹⁶ Guy Siouï Durand (2003). « Jouer à l'Indien est une chose, être un Amérindien en est une autre », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 33, n° 3, p. 24.

représentations provenant de la société capitaliste étatique et de la culture populaire, a pour ainsi dire emprisonné les Premières Nations au sein de schèmes de pensée binaires et discriminants. En utilisant comme enjeu principal la *Loi sur les Indiens* du Canada, Picard-Sioui révèle les effets pernicioeux de cet ensemble législatif, qui transposent dans l'actualité contemporaine les héritages qui maintiennent le privilège du colon blanc en territoire indigène.

Dans son canular performatif, Picard-Sioui se représente comme un Autochtone piégé à l'intérieur d'une terre de réserve qui a été délimitée et imposée par son assaillant, une image qui matérialise la marginalisation politique, géographique et juridique des Autochtones causées par l'établissement d'un peu plus de deux cent cinquante réserves au Canada⁹⁷. Maintes fois considérées comme un lieu de séquestration, les réserves ont rarement permis le développement adéquat des sociétés autochtones, nomades ou sédentaires : la qualité et la quantité des territoires concédés étaient insuffisantes pour assurer à long terme l'autonomie des Premières Nations, des aspects planifiés par le projet colonial qui souhaitait rompre le lien qui unissait les Autochtones à leur communauté d'origine et favoriser leur intégration à la société euro-américaine⁹⁸. Le canular de Picard-Sioui démontre les effets néfastes engendrés par la *Loi sur les Indiens* et par la codification des systèmes de réserves, ce qui soulève la question de la pertinence de leurs éradications : pourquoi ne pas tout simplement abolir la *Loi sur les Indiens* de même que tous ces « ghettos ruraux » qui entravent, contraignent et oppressent l'existence des Premières Nations? La stratégie créatrice de l'artiste wendat dépasse les effets escomptés lors d'une performance artistique annoncée à son audience. Opéré dans un contexte réel, le canular de Picard-Sioui n'offre pas « un récit qui fait événement, mais un événement qui fait récit⁹⁹ », pour reprendre l'expression d'Alexandre

⁹⁷ Les réserves du Canada ont été créées à la suite de traités, d'ententes et de revendication territoriale afin de répondre aux besoins des Autochtones ayant le statut d'Indien. Rappelons que c'est la *Loi sur les Indiens* qui se veut responsable de la codification et des règles qui régissent les réserves et le statut d'Indien par le gouvernement fédéral. Pour approfondir la question, voir l'article d'Alain Beaulieu (2013). « La création des réserves indiennes au Québec », dans Alain Beaulieu (dir.) (2013). *Les Autochtones du Québec: Des premiers contacts au Plan Nord*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, p. 131-151.

⁹⁸ Jean-Jacques Simard (2003). *La réduction. L'Autochtone inventé et les Amérindiens d'aujourd'hui*, Québec : Septentrion, p. 29.

⁹⁹ Alexandre Pessar et André Gattolin (2011). « Le canular activiste ou la fiction mise en action », *Vacarme*, n° 1, p. 22.

Pessar et d'André Gattolin, introduisant par l'art action des dispositifs critiques de conscientisation et d'alternative aux modèles dominants. Ainsi, les croyances qu'entretiennent les Autochtones et les Non-Autochtones quant au bien-fondé de l'élimination des réserves et de la *Loi sur les Indiens* ne tiennent pas compte, méconnaissent ou choisissent d'ignorer le statut juridique et politique particulier des Premières Nations de même que leur aversion à l'assimilation¹⁰⁰.

Le sociologue Jean-Jacques Simard remarque que, pour de nombreux Autochtones inscrits, les réserves sont devenues, avec le temps, « les derniers havres culturels où les ethnies peuvent trouver refuge contre un environnement blanc, sans cœur et étranger¹⁰¹ ». En dépit du manque de services sociaux et sanitaires, des mauvaises conditions d'éducation et des logements inadéquats, les réserves ont permis à certaines nations la revigoration de leur culture et la survivance des langues, des croyances spirituelles et des valeurs traditionnelles, ce qui a contribué à l'éclosion de leur identité indigène et au maintien de son équilibre. Par ailleurs, les débats abordant des modifications de l'ensemble législatif engendrent des craintes par rapport aux intentions ultimes du gouvernement fédéral : alors que la rhétorique du Livre blanc (1969) visait à convaincre que le statut légal et constitutionnel de l'Autochtone était la cause de son inégalité fondamentale avec les autres Canadiens¹⁰², le gouvernement libéral de Justin Trudeau (2015) présente une démarche analogue en affirmant vouloir mettre un frein à ce « legs d'une ère coloniale » tout en excluant jusqu'à maintenant les Premières Nations du processus décisionnel¹⁰³. Or, aussi imparfaite soit-elle, la *Loi sur les Indiens* demeure le seul contre-pouvoir des Premières Nations dans la négociation et la conservation de leurs droits, particulièrement ceux rattachés au partage du territoire. Les réflexions d'Harold Cardinal sont d'ailleurs toujours d'actualité lorsque celui-ci révèle, en 1969, les pièges cachés derrière l'hypocrisie politique des dirigeants qui défendent un système d'inégalité qui les favorise :

¹⁰⁰ Harold Cardinal (1970). *La tragédie des Indiens du Canada*, Montréal: Éditions du Jour, p. 177.

¹⁰¹ Jean-Jacques Simard, *op. cit.*, p. 29.

¹⁰² Harold Cardinal., *op. cit.*, p. 176.

¹⁰³ Radio-Canada (27 avril 2016). « Trudeau veut abroger la Loi sur les Indiens », *Ici Radio-Canada.ca*, [En ligne] <http://ici.radio-canada.ca/regions/saskatchewan/2016/04/27/007-justin-trudeau-abroger-loi-sur-indiens-relations-autochtones-canada.shtml>. Consulté le 14 août 2016.

Dans le but de mettre fin à toute protection constitutionnelle des Indiens, le gouvernement tente d'éliminer unilatéralement et une fois pour toutes les obligations qu'il a en vertu des traités tels que les ont comprises les Indiens. Cette mention habile, perverse de la discrimination constitue un effort du gouvernement pour réaliser en douce sa volonté d'abolir les droits des Indiens, chose complètement illégale et immorale. [...] Nous ne pouvons céder nos droits sans du même coup nous annihiler en tant que peuple. [...] Nous savons que tant que nous nous battons pour faire respecter nos droits, nous survivrons. Si nous nous rendons, c'est pour nous une mort certaine¹⁰⁴.

L'action provocante de l'artiste wendat montre du doigt une violence psychologique euphémisée – voire niée – de ce recours à la contrainte imposée par les puissances fédérales. Depuis la mise en application de la *Loi sur les Indiens* persiste donc un paradoxe dérangeant et sans issue gagnante pour les communautés autochtones : d'une part, le statut juridique d'« Indien inscrit » constitue un signe d'appartenance et de reconnaissance qui protège en quelque sorte les nations contre l'usurpation de leurs terres, mais d'autre part, les amendements successifs de la *Loi sur les Indiens*¹⁰⁵ ne font que perpétuer et remettre à jour les politiques séculaires qui ont motivé sa création, en plus d'être un puissant facteur de division parmi les Autochtones qui ont droit ou non à ce statut. Le canular violent de l'artiste wendat dénonce la mystification du gouvernement en ce qui concerne le traitement des Premières Nations et de quelle manière le voile du colonialisme – ici matérialisé par l'exemplaire de la *Loi sur les Indiens* qui bâillonne l'artiste – continue de causer une perte de repères sans précédent chez les nations autochtones. La pratique artistique de Picard-Sioui révèle aux spectateurs la politique répressive des puissances néocoloniales canadiennes, qui même si elles

¹⁰⁴ Harold Cardinal (1970). *La tragédie des Indiens du Canada*, Montréal: Éditions du Jour, p. 45 et 177.

¹⁰⁵ Abstraction faite des modifications apportées en 1951 concernant les prohibitions des pratiques culturelles amérindiennes, il faudra attendre 1985 avant que la *Loi sur les Indiens* ne subisse des refontes majeures depuis son élaboration officielle en 1876. Le projet de loi C-31 (1985) représente l'un des amendements les plus significatifs, car il a permis la suppression des discriminations envers les femmes autochtones et leurs descendances en plus de donner un pouvoir supplémentaire aux conseils de bande des réserves, qui peuvent désormais déterminer par eux-mêmes la liste de leurs membres. De surcroît, la Loi fut également modifiée en 1988 pour permettre aux bandes indiennes un plus grand pouvoir de taxation sur les intérêts fonciers de leurs territoires, de manière à promouvoir le développement économique des réserves. Enfin, le dernier amendement de la *Loi sur les Indiens* fut établi en 2000 pour permettre aux membres des Premières Nations vivant hors réserve de voter aux élections des conseils de bandes et des référendums. Entre les années 1990 et 2000, le gouvernement fédéral a tenté à plusieurs reprises d'éliminer complètement la *Loi sur les Indiens*, mais l'opposition des Premières Nations fut telle que les autorités étatiques ne réussirent jamais à adopter leurs politiques (Pour une étude approfondie de ces questions, consultez l'ouvrage de Shin Imai et Katherine Tess Shelley (2015). *The 2016 annotated Indian Act and aboriginal constitutional provisions*, Toronto: Carwell).

pratiquent la démocratie, instrumentalisent à leurs fins la question du « problème indien » et tentent à tout prix de dissimuler les maux sociaux vécus par des centaines d'Autochtones confinés dans les réserves.

D'un autre côté, le canular performatif soulève la question du fantasme chez plusieurs Canadien.ne.s qui considèrent les Premières Nations comme leurs « véritables ancêtres » en s'inspirant des mythes et des légendes de l'Indien imaginaire pour s'offrir une alternative identitaire fortement idéalisée en comparaison à la société contemporaine occidentale¹⁰⁶. L'un des symboles ultimes de l'américanité, l'Autochtone est encore pour certain.ne.s une figure exotique empreinte d'une mémoire culturelle en négation de tout ce que constituent l'urbanisation et l'industrialisation rattachées au développement de la modernité. Par la violence qui y est présentée, le canular de Picard-Siouï invite les spectateurs à interroger leur conception de l'identité québécoise et de sa dimension amérindienne :

Le but était de montrer le paradoxe caché derrière tous les Québécois et Québécoises qui se réclament une supposée ascendance autochtone. Quand cela les arrange, ils sont là, mais lorsqu'on attaque les Autochtones, que les médias déblatèrent des faussetés à notre égard ou que les gens jugent nos manières de faire, il n'y a personne. Tout d'un coup, ils ne sont pas dans la *gang*. Quand cela les arrange, ils sont bien fiers de dire que leur grand-mère est autochtone, qu'ils ont du sang iroquois, mais quand on nous attaque, on recherche des appuis, en vain. Où êtes-vous quand on attaque votre peuple? Si vous vous réclamez réellement de cette identité, où êtes-vous lorsqu'on a besoin de support¹⁰⁷?

La complexité de ces relations résulte d'une incompréhension manifeste à l'égard des rapports ontologiques relatifs à la construction de l'identité autochtone contemporaine. Ces individus qui prétendent faire l'éloge du métissage ne font que perpétuer les représentations figées et romantiques des Premières Nations, de sorte que cette identification au sujet autochtone se désintéresse d'une réalité sociohistorique occultée et refoulée pour ne laisser place qu'aux traits stéréotypés présomptueux qui y sont rattachés. Par conséquent, ces Non-Autochtones désignent au sein de leur discours filial une indianité qui, bien qu'elle soit interpellée par l'existence et la présence de l'Autochtone, se manifeste dans la réalité en tant que figure

¹⁰⁶ Amaryll Chanady (1999). *Entre inclusion et exclusion. La symbolisation de l'autre dans les Amériques*, Paris : Honoré Champion, p. 59.

¹⁰⁷ Entrevue avec Louis-Karl Picard-Siouï, le 29 janvier 2016.

discursive : l'« Indien des Blancs », pour reprendre l'expression de Bruno Cornellier¹⁰⁸, se dote alors d'une identité immuable et pure centrée sur l'amour de la nature et de la liberté, sur une sensibilité socialement démocrate ou un goût pour la spiritualité, qui renforce l'opposition binaire et le rapport d'exclusion inhérent aux structures internes du colonialisme. Au risque de condamner les Autochtones trop « occidentalisés » et inconscients de leurs « privilèges », cette identité québécoise forgée sur ce « faux sang indien » est nocive pour ces derniers. Parallèlement, celle-ci prétend également qu'ils n'ont pas changé et qu'ils ne peuvent s'approprier les transformations du monde comme tous les autres peuples de la planète. Conséquemment, le canular performatif de Picard-Sioui démontre qu'il est impossible pour son peuple d'imaginer une indianité détachée du discours et de la violence coloniale : il signifie qu'être Autochtone au XXI^e siècle représente un combat quotidien pour la reconstruction des bases des pouvoirs qui permettront le contrôle du territoire et de la vie autochtone par les Premières Nations elles-mêmes.

Cette mise en relief du paradoxe identitaire québéco-amérindien a aussi fait l'objet d'une autre performance canularique par l'artiste wendat. En 2008, lors du 400^e anniversaire de la ville de Québec, Picard-Sioui présente *As-tu du sang indien?*, une allocution ironique et subversive qui interroge les croisements entre l'art, l'ethnographie et le spectacle¹⁰⁹. Sous l'identité d'un certain Vincent Franklin, professeur à l'Université Laurentienne et directeur du CAUCAS (*Canadian Academics Unified Centre for Archeogenetics and Sociobiology*), Picard-Sioui personnifie un scientifique reconnu qui expose les résultats de ses recherches sur l'hérédité entre Autochtones et Québécois. À la suite d'un sondage réalisé sur près de 1 500 participant.e.s Jonathan Lamy explique le déroulement de la présentation :

Au fil de l'allocution, le caractère raciste de ce personnage se dévoilait, insistant de plus en plus sur le caractère inférieur des « tribus indiennes » et déplorant cette fierté éprouvée par les personnes sondées quant à leurs origines autochtones. Alors que le malaise grandissait dans l'audience face à ces propos, un Guerrier et une Princesse

¹⁰⁸ Bruno Cornellier (2015). *La « chose indienne »: cinéma et politiques de la représentation autochtone au Québec et au Canada*, Montréal : Nota bene, p. 89.

¹⁰⁹ Jonathan Lamy, « Les Premières Nations, l'art de la performance et l'anthropologie performative », *op. cit.*, p. 1 et 3.

indienne (Michel Savard et Nahka Bertrand, deux artistes autochtones évidemment complices dans la performance), ayant accosté en canot sur les quais de l'Espace 400°, viennent interrompre l'allocution par des chants accompagnés au tambour, entonnés par le Guerrier. La performance bascule alors et le savant ordonne : « Appliquez l'opération Pocahontas! » Le couple est aussitôt capturé par deux gardes (Guillaume Bastien et Guy Sioui Durand) vêtus de sarraus blancs. Le Guerrier est neutralisé alors que la Princesse, ligotée, et amenée sur la scène où une infirmière, également complice de la performance, lui fera une prise de sang. Alors qu'un certain chaos s'installe dans l'assistance, les chaises ayant été bousculées par les gardes, le professeur incarné par Picard-Sioui garde son calme, comme s'il avait tout prévu et contrôlait parfaitement la situation¹¹⁰.

De manière similaire à la performance du Musée McCord, les réelles intentions de l'artiste wendat n'ont pas été divulguées aux spectateurs. Toutefois, le canular présenté dans le cadre des festivités de Québec a été annoncé par le biais d'une publicité ambiguë. Dans le programme officiel de l'événement, on présente l'allocution de Picard-Sioui comme un « atelier théâtral », lequel n'est pas offert sous la direction d'un comédien ou d'un artiste, mais d'un historien rattaché à une université et à une chaire de recherche : la promotion de ce canular performatif est donc ambivalente, car plutôt que d'introduire l'événement comme une œuvre d'art-action, on confère à ce dernier un caractère crédible et véridique¹¹¹. Ces réflexions sur le métissage génétique amènent dès lors Picard-Sioui à s'approprier et à subvertir les codes caractéristiques des sciences ethnographiques afin de bafouer le regard que porte l'universitaire, le chercheur ou l'expert – qui prétend à la vérité et à l'universalité – sur les Premières Nations : « la performance », soutient Jonathan Lamy, « comme un jeu de miroir, inverse et complique les postures du sujet observant et de l'objet observé que l'on retrouve dans l'ethnographie classique et dont [le performeur] se moque¹¹² ».

Dans *As-tu du sang indien?*, Picard-Sioui n'a toutefois pas employé la même stratégie que le canular du Musée McCord. Dans ce cas-ci, l'artiste wendat opte pour une mise en scène où l'ironie et la parodie sont les vecteurs qui invitent les spectateurs à faire face aux stéréotypes qui affectent les cultures amérindiennes et à réaliser la nature perverse de ces représentations. Pour Picard-Sioui, l'œuvre prend la forme d'un jeu qui teste les limites de sa

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 5.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 4.

¹¹² *Ibid.*, p. 9.

subversion : lors de notre entretien avec l'artiste, nous apprenons que plusieurs spectateurs ont quitté la salle quelques minutes seulement après les débuts de la performance, visiblement incommodés par les discours racistes qui étaient véhiculés, et n'ont par conséquent jamais su qu'il s'agissait d'un canular¹¹³. En effet, c'est seulement après plusieurs minutes chaotiques causées par l'« opération Pocahontas » que le caractère ironique de ce canular performatif se décèle. Le professeur Franklin introduit alors une machine qui permet de détecter le sang « infâme », « contaminé » par des gènes amérindiens: il « se dirige ensuite vers l'auditoire pour tester les volontaires, qui n'ont qu'à placer le doigt pour découvrir s'ils sont “sauvés” de l'impureté. Devant les grands cris de joie et même les accolades que le savant offre aux personnes dont le test est négatif, l'audience comprend bien qu'il s'agit d'une comédie¹¹⁴ », nous mentionne Lamy.

Paradoxalement, *As-tu du sang indien?* ne permet pas de connaître plus en profondeur les Premières Nations et leurs cultures, mais appelle à la remise en question de ce que l'on croit véridique, à questionner les perceptions et à développer une réflexion critique sur la diversité des stéréotypes associée aux peuples autochtones¹¹⁵. De prime abord, l'œuvre proposée n'est certes pas « sérieuse », puisque l'expérience relève davantage de la parodie, mais le propos qu'elle sert l'est quant à lui, car il dénonce ces idéologies péjoratives associées au sens commun. Entre la véracité du propos et le second degré de ce canular performatif, Picard-Siouï démontre sa capacité à manipuler les cadres de l'expérience théâtrale et anthropologique : l'artiste wendat s'attaque aux stéréotypes qui ont été véhiculés par certains travaux scientifiques des siècles antérieurs qui ont propagé des discours réducteurs à l'égard des Autochtones. De ce fait, *As-tu du sang indien?* met en action les paradoxes et les incohérences idéologiques rattachées au refus ou à l'éloge du métissage entre les premiers peuples des Amériques et les colons euro-américains, de même que le sérieux de la prétention scientifique. À la lumière des réflexions de Jonathan Lamy sur les stratégies performatives des artistes des Premières Nations, nous pouvons donc affirmer que la subversion de l'artiste

¹¹³ Entrevue avec Louis-Karl Picard-Siouï, le 29 janvier 2016.

¹¹⁴ Jonathan Lamy, « Les Premières Nations, l'art de la performance et l'anthropologie performative », p. 5.

¹¹⁵ Jonathan Lamy (2012). *Du stéréotype à la performance: les détournements des représentations conventionnelles des Premières Nations dans les pratiques performatives*, Thèse (Ph. D.), Université du Québec à Montréal, p. 109.

wendat « montre ce qui est figé par une action qui fige à nouveau les conventions. L'artiste prend les conventions au piège de leur propre jeu et laisse au public le soin d'imaginer ce qui ne relève pas de ces conventions. [...] Il n'y a pas de solution, pas de résolution, mais un hiatus¹¹⁶ ».

En définitive, la démarche artistique de Louis-Karl Picard-Siouï privilégie une diversité d'approche afin d'assurer un équilibre entre les différents publics qu'il souhaite atteindre¹¹⁷. La violence artistique et provocatrice du canular présenté au Musée McCord manifeste une survivance collective qui s'approprie et apprivoise la douleur du génocide ethnique afin de la neutraliser. La blessure du choc suite aux attaques physiques commises à l'endroit de l'artiste wendat, puisque celles-ci sont appliquées au monde de la fiction, permet alors d'activer et de comprendre la fonction critique du geste et du contenu artistique comme catalyseur de changement. Pour Picard-Siouï, l'art est un exutoire où toutes les formes sont admises et tolérées : il permet d'exprimer les extrêmes de nos émotions, de gérer nos envies destructives et « l'hémorragie continuelle de l'agressivité en nous », comme le relève Michaël La Chance¹¹⁸. D'un autre côté, l'ironie peut elle aussi être chargée d'une violence et d'une rage, qui cette fois plus « supportable » que la démonstration d'une violence corporelle, est tout aussi efficace pour soulever un questionnement critique et entraîner des prises de position nouvelles¹¹⁹. De cette manière, *As-tu du sang indien?* est une œuvre qui permet de penser l'amérindianité de manière actuelle : l'ironie et l'exagération théâtrale qui y sont exprimées permettent d'affronter la violence de l'indifférence et de la désaffection qui imputent les Premières Nations. L'ironie et l'humour représentent des stratégies effectives qui combattent le fossé creusé par des décennies d'amnésie sociohistorique délibérée afin de rendre visible la réalité contemporaine du sujet autochtone. Malgré les risques que ces tactiques canularsques encourent, Picard-Siouï s'investit d'une responsabilité de prise de parole au bénéfice de ceux et celles qui n'ont pas de voix et s'assure ainsi de rompre la distance ou l'altérité qui séparent

¹¹⁶ *Idem*.

¹¹⁷ Entrevue avec Louis-Karl Picard-Siouï, le 29 janvier 2016.

¹¹⁸ Michaël La Chance (2007). *Œuvres-bombes et bioterreur : l'art au temps des bombes*, Québec : Éditions Intervention, p. 46.

¹¹⁹ Jonathan Lamy, « Du stéréotype à la performance: les détournements des représentations conventionnelles des Premières Nations dans les pratiques performatives », *op. cit.*, p. 102.

les Autochtones de la société dominante. Que l'on soit enthousiaste ou non à l'égard du choc ou du bouleversement comme stratégie artistique signifiante, nous pouvons du moins consentir que l'insouciance n'a jamais été porteuse de transformations sociopolitiques. Si l'art violent peut être difficile à accepter pour certain.e.s, c'est parce qu'il nous empêche de fuir nos responsabilités, qu'il révèle un quotidien oppressant, qu'il nous met face à une vulnérabilité inhabituelle, qu'il nous présente un lien social morcelé et qui, en inscrivant les Premières Nations dans un temps résolument contemporain, nous met devant l'obligation de résoudre des conflits qui nuisent aux droits les plus fondamentaux de centaines de milliers d'Autochtones à travers le pays.

Réceptorat et limites du canular

Comme nous l'avons énoncé, la performance artistique permet au spectateur de vivre une situation disposée selon certains mécanismes de révélation mis en place à cet effet : la culture des performeur.se.s, les stigmates de l'histoire et la remise en question de plusieurs formes de discours permettent à l'audience de réfléchir sur les rapports de l'esthétique, de l'inconscient et du politique. Or, si la performance crée avant tout un événement planifié et sophistiqué particulier, il s'agit aussi de lui laisser suivre son cours, de la soumettre aux aléas du contexte et des échanges impondérables qui peuvent se produire entre l'artiste et le spectateur¹²⁰. Cette dimension se reflète d'autant plus dans la réalisation du canular qui, par essence, se veut imprévisible. De ce fait, les canulars performatifs de Louis-Karl Picard-Sioui présentent plusieurs facteurs de risques, car puisque son audience n'est en aucun cas informée de la nature du cadre de l'interaction, se pose alors le problème du public non spécialisé, confronté à une œuvre qui sort des cadres artistiques communs propres à l'histoire de l'art¹²¹.

Lors de la performance au Musée McCord, l'artiste wendat crée une confusion des rôles, puisqu'il est, d'une part, le « tortionnaire » qui met à l'épreuve la distance se créant

¹²⁰ Chantal Pontbriand, *op. cit.*, p. 28.

¹²¹ Jonathan Lamy « Les Premières Nations, l'art de la performance et l'anthropologie performative », *op. cit.*, p. 4.

habituellement entre l'artiste et l'audience, et d'autre part, il est la victime soumise à un supplice que l'on croit véridique. En semant le doute sur la nature et la véracité de cette souffrance physique, Picard-Siouï s'est exposé au risque de voir sa performance interrompue par des individus qui souhaiteraient se porter à sa défense, et c'est ce qui s'est produit. À peine quelques secondes après les débuts du canular performatif, un spectateur mohawk se jette brutalement sur l'assaillant de Picard-Siouï et tente de l'immobiliser. Parfaitement en contrôle de la situation, l'artiste wendat réussit à se rapprocher pour avoir un contact visuel avec son défenseur et lui murmure que tout cela fait partie du spectacle. Sidéré, le spectateur mohawk relâche ce qu'il croyait être un ennemi, réintègre l'assistance, le visage empli d'incompréhension : la performance se poursuit¹²². Conséquemment, cet événement démontre que ce type de pratique performative et d'art-action vise la responsabilisation de l'artiste et du spectateur dans la mise en œuvre d'un lien social. Les réflexions de Chantal Pontbriand abondent en ce sens : « L'artiste charge l'espace d'une présence. Le spectateur participe de cette présence pour autant qu'il s'y reconnaisse, qu'il y trouve le signe de quelque chose à quoi s'associer. Le sens de l'œuvre est donc directement lié à la reconnaissance de soi dans l'autre – à la présence où se confondre¹²³ ». La performance de Picard-Siouï, en reflétant les réalités aborigènes actuelles, démontre de quelle manière l'art contemporain autochtone se caractérise par un aspect relationnel fondamental, qui, plutôt que de mettre en place des œuvres définies selon un espace autonome et privatif, prend comme point de départ théorique et pratique les relations humaines et leur contexte social. La réaction du spectateur mohawk ne pouvait être plus authentique : elle représente sur le vif l'animosité et la résilience autochtone et permet de décrypter les rapports sociaux inhérents à la lutte anticoloniale. Nous pouvons donc affirmer que le canular performatif de Picard-Siouï a réussi son objectif d'offrir à son audience une œuvre d'art sous la forme de négociations. De ce fait, l'interactivité entre ce spectateur et l'artiste wendat a dépassé le cadre de l'expérience esthétique pour s'unir dans un combat contre les forces d'aliénation qui continuent de peser sur leurs vies.

De cette manière, les canulars performatifs de Louis-Karl Picard-Siouï subvertissent et entremêlent les notions constitutives du théâtre et de la performance pour transgresser encore

¹²² Entrevue avec Louis-Karl Picard-Siouï, le 29 janvier 2016.

¹²³ Chantal Pontbriand, *op. cit.*, p. 30.

plus fortement les conventions sociales, institutionnelles et artistiques de la culture dominante. Fondé lui aussi sur l'artifice, l'illusion et l'*in situ*, le canular provoque une croyance afin de leurrer le public. Les œuvres de l'artiste wendat sont en fait des impostures qui plaident la vraisemblance pour tester le discernement et la faculté de juger du spectateur¹²⁴. Mais à quoi la réussite du canular est-elle liée? Pour être crédible, le réalisateur du canular doit être sérieux, en contrôle de sa mise en scène et connaître en profondeur le ou les sujets qu'il compte aborder. De cette manière, le canular mystifie les individus qui auront été piégés : son impact se mesure donc au nombre de gens qu'il réussit à duper. Par ailleurs, la commissaire Alice Motard rappelle que pour réussir parfaitement, le canular doit être résolu : « en effet, après une première réaction "à chaud", la victime [...] doit être en mesure de reconnaître la nature factice de l'information afin qu'une véritable réflexion puisse s'engager¹²⁵ ».

Dans le cas du canular performatif au Musée McCord, Teharihulen Michel Savard était responsable d'effectuer la transition entre le canular de Picard-Siouï et le début de sa performance artistique. À la suite des trois impacts que Picard-Siouï reçut à la tête, Teharihulen, alors dissimulé au fond de la salle, s'est mis à jouer du tambour afin que les spectateurs comprennent que tous ces événements étaient orchestrés et qu'il ne s'agissait pas véritablement d'une attaque impromptue et haineuse envers le commissaire. Très vite, le rythme du tambour s'accélère et Teharihulen se manifeste à l'aide de chants traditionnels : la performance s'est ainsi mise en mouvement alors que l'audience était encore sous le choc de ces faux sévices corporels. Trompés par le canular violent de l'artiste wendat, les spectateurs peuvent désormais associer et interroger l'ensemble des conditions qui forme la trame de l'œuvre en regard d'une perspective artistique et sociopolitique. Ils sont amenés, au même titre que Picard-Siouï, à vivre une situation hors de leur contrôle, guidés par les simulacres qui, comme le rappelle Chantal Pontbriand, rompent le contexte rigide et structuré dans lesquels baignent habituellement les œuvres du musée :

¹²⁴ Jean-François Jeandillou (1999). « Inesthétique de la réception (le canular, textuellement) », dans Jean-Olivier Majastre, Alain Pessin et Gisèle Peuchlestrade (dir.), *Du canular dans l'art et la littérature*, Paris : L'Harmattan, p. 267.

¹²⁵ Alice Motard (2007). « Tout ça ne nous rendra pas la vérité », *Esse*, [En ligne] <http://esse.ca/fr/tout-ca-ne-nous-rendra-pas-la-verite>. Consulté le 10 août 2016.

Si la performance dérouté nos habitudes de perception, si elle n'offre pas ce climax, cette structure à laquelle nous avons été habitués, conditionnés même par une certaine pensée traditionnelle, elle nous met en face de nouvelles réalités : une manière adaptée de comprendre, d'appréhender l'espace et le temps dans lesquels nous vivons. La performance nous plonge *dans* l'espace et nous pousse à vivre dans le temps une succession d'intensités qui forment la trame d'une expérience nouvelle, et nécessaire¹²⁶.

De la même manière, l'ironie ambiguë qui habillait l'entièreté du canular performatif *As-tu du sang indien?* est pleinement résolue lorsqu'à la fin de l'allocution de Picard-Siouï, Guy Siouï Durand prend la parole pour annoncer à l'audience qu'elle vient d'assister à « l'aventure du fictif professeur Franklin et de sa fausse machine [à déceler le sang impur]¹²⁷ ». Le double jeu est alors révélé et l'effet du canular se fait ressentir : « dans le meilleur des cas », souligne Claude Orsoni, « les réactions indiquent quelque chose de la capacité d'une société à percevoir ses propres rigidités, à se regarder elle-même dans ce qu'elle peut avoir de dérisoire¹²⁸ ». L'art canularique est, par conséquent, moins anodin qu'il n'y paraît : en parvenant à piéger la cible qu'il s'est fixée à travers une œuvre qu'il a créée pour ensuite révéler à tous les spectateurs l'essence de sa supercherie, Picard-Siouï affecte la crédibilité des présupposés associée aux idéologies de la culture dominante. Contrairement au théâtre ou aux performances artistiques annoncées et institutionnalisées, le canular se détache des cadres de contraintes propres à l'institution pour laisser place à une œuvre soumise aux incertitudes du contexte de réalisation et des échanges avec le public. Action-récit, le canular oblige le spectateur à questionner le réel et les positions qui le sous-tendent. Tel que l'énonce Orsoni, « en tant que structure potentielle du rapport au monde, à la société, à ses institutions et aux individus eux-mêmes, le canular est la mise en question radicale de la possibilité même du sens¹²⁹ ».

¹²⁶ Chantal Pontbriand, *op. cit.*, p. 32.

¹²⁷ Jonathan Lamy, « Les Premières Nations, l'art de la performance et l'anthropologie performative », *op. cit.*, p. 5.

¹²⁸ Claude Orsoni, *op. cit.*, p. 330.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 334.

La mise à mort du colonialisme

Chez les Wendat, les récits qui émergent de la tradition orale reconnaissent la volonté souveraine de la nation et soulignent le fait qu'ils n'ont jamais hésités à prendre la défense de leurs frères et sœurs innu.e.s, algonquin.e.s et abénaquis.e.s devant l'envahissement des colonisateurs¹³⁰. Imprégnés d'une cordialité et d'un esprit de solidarité édifiant, une majorité des membres de la nation wendat pointent toujours du doigt la négligence des gouvernements en regard de la survie des peuples autochtones, et ce, malgré le fait que l'assimilation mena à la disparition de leurs structures sociales et traditionnelles. Les stratégies discursives et artistiques de Teharihulen Michel Savard et de Louis-Karl Picard-Siouï, en mettant au premier plan la question de l'identité individuelle et collective dans le contexte du néocolonialisme, luttent contre les violences sociopolitiques qui affectent l'intégralité des Premières Nations du Canada. Les performances de ces deux artistes font vivre à leur audience la pulsion d'une action violente qui, en réactivant certains traumatismes historiques, s'inscrit dans le corps des performeurs. Par le biais de l'art action, l'esthétique autochtone démontre que les groupes autochtones vivent encore sous le joug de la domination coloniale et que les artistes, mais aussi les Autochtones et Non-Autochtones, doivent se porter garant d'une responsabilité politique envers les Premières Nations.

Les œuvres *Réciprocité* et *Réciprocité II* de Teharihulen Michel Savard, parce qu'elles sont axées sur le traumatisme et la violence historique, permettent aux spectateurs de tracer le canevas narratif de la colonisation canadienne: le génocide ethnique, les pensionnats, les dépossession culturelles et territoriales, de même que les exodes involontaires des peuples autochtones vers un milieu urbain inadapté, constituent la complexité des blessures infligées et en vigueur par des siècles de colonialisme belliqueux. En prenant les armes, Teharihulen se révolte contre les conventions institutionnelles et artistiques pour créer des œuvres qui sont à la fois une marque de continuité à la culture wendat, une célébration de sa résilience et un

¹³⁰ Georges E. Siouï (1989). *Pour une autohistoire amérindienne : essai sur les fondements d'une morale sociale*, Québec : Les Presses de l'Université Laval, p. 120.

catalyseur de changement qui redonne à la tradition sa vitalité et son sens. À l'aide de sa carabine, l'artiste crée des œuvres criblées dont les trous évoquent, d'une certaine façon, une fenêtre à travers laquelle il est possible d'examiner les fondements d'un passé douloureux toujours présent, assailli par des forces extérieures et hors de contrôle. L'esprit guerrier de Tehrarihulen évoque la transmigration des esprits de ses ancêtres wendat dans une démarche activiste qui dénonce les fondements mêmes de l'Histoire du Canada et les idéologies sur lesquelles elle s'est construite. La *Loi sur les Indiens* est mise à mort, et la plaie qui en résulte, une fois cicatrisée, reste visible et devient un lieu de mémoire collective.

Pour leur part, les canulars performatifs de Louis-Karl Picard-Siouï mettent en évidence les tensions sociopolitiques qui mènent à la violence systémique entre la majorité canadienne et les Premières Nations : la performance du Musée McCord et *As-tu du sang Indien?* représentent des concentrés de violence qui font vivre au spectateur des drames aversifs immédiats qui les confrontent à une diversité de problématiques consécutives au quotidien autochtone. L'artiste wendat emprunte l'essence scénique du théâtre pour transmettre un impact émotif à son audience à travers des œuvres où les symboles et les objets tissent des liens entre l'action et le lieu de sa représentation. De cette manière, les spectateurs actualisent les violences qui peuplent l'univers de Picard-Siouï et sont en mesure de vivre symboliquement cette action brutale. En réalisant des canulars d'une telle ampleur, l'artiste wendat démontre un goût du risque indéniable puisqu'il n'a reculé devant rien pour mettre en œuvre la hardiesse qu'exigent la préparation et la mise en application de ces actions choquantes et ironiques. Il s'est lancé dans l'aventure en ignorant les dénouements possibles et les réponses qu'il aurait à rencontrer. Comme le fait l'acteur au théâtre, Picard-Siouï a investi ses rôles de commissaire et de scientifique saugrenu sans jamais s'en distancier¹³¹. Comme le remarque Claude Orsoni, « il faut une profonde connaissance de l'âme humaine, des ressorts généraux de l'adhésion, de la croyance, afin [...] d'entraîner autrui (un individu mystifié ou bien un public indéterminé) à prendre pour argent comptant ce qu'on lui "vend"¹³² ». Si le rôle

¹³¹ Jonathan Lamy, « Les Premières Nations, l'art de la performance et l'anthropologie performative », *op. cit.*, p. 4.

¹³² Claude Orsoni, *op. cit.*, p. 329.

du canular est de provoquer l'éveil des consciences, il constitue par le fait même un moyen inédit pour réactiver la critique sociale et déstabiliser les institutions légitimées pour mieux les remettre en question. À la croisée entre la performance artistique et l'activisme politique, les canulars performatifs de Louis-Karl Picard-Siouï illustrent ce paradoxe inhérent aux pratiques canulariques : la tromperie mensongère au service de la vérité historique et sociopolitique.

Pour percer le véritable impact de la *Loi sur les Indiens*, Teharihulen Michel Savard et Louis-Karl Picard-Siouï nous font comprendre qu'il faut aller bien au-delà des détails de chaque article, modification ou règlement d'application relatifs à cette dernière, et cerner de quelle manière ce texte critiqué, en vigueur depuis si longtemps, se veut une source de conflits perpétuels. Responsable d'un nombre incalculable de souffrances chez les Premières Nations, la *Loi sur les Indiens* contraint physiquement et psychologiquement tous les Autochtones du Canada à un modèle hégémonique qui réfrène leur liberté, leur indépendance et leur fierté. Si les pratiques de ces artistes wendat semblent pour certaines personnes perturbatrices, c'est entre autres parce qu'elles adoptent une posture critique où l'art de la performance devient une arme transdisciplinaire qui assassine le caractère aliénant et fantasmatique de l'indianité construite par le regard blanc.

Conclusion

*Ô Canada, notre terre et notre foyer
Pendant cent mille ans nous avons foulé tes sables;
Le cœur triste, nous t'avons vu volé et dépouillé
De tout ce qui faisait ta fierté.*

*Pendant qu'on coupait les arbres,
Nous avons été écartés et mis dans les prisons.
Ô Canada, jadis libre et glorieux,
Ô Canada, nous sympathisons avec toi
Ô Canada, nous demeurons debout pour te protéger¹.*

Willie Lawrence Dunn, auteur-compositeur micmac.

Après une longue période de soumission, les voix des communautés autochtones du Canada et du Québec manifestent aujourd'hui en faveur d'un véritable changement dans la manière d'aborder les préoccupations contemporaines. Les revendications des Premières Nations entendent bien s'imposer et remédier aux discours racistes vulgarisés par la société dominante, qui démontre à ce jour une méconnaissance et une crainte généralisée de l'Autre. Les pratiques artistiques de Lawrence Paul Yuxweluptun, de Teharihulen Michel Savard et de Louis-Karl Picard-Siouï constituent des exemples succincts témoignant des bien-fondés de leurs modes d'expression quant au décloisonnement des canevas et des catégories réductrices de l'Autochtone. Plongées dans la sphère sociopolitique, leurs œuvres performatives mettent l'accent sur la dimension positive de la création et de la résistance. Le contexte néocolonial actuel motive les artistes à l'étude à développer une esthétique de la violence, laquelle implique l'idée d'un écart, d'une transgression ou d'une infraction : des invectives maintes fois empruntées lorsqu'il est temps de décrire les relations entre les mondes autochtones et allochtones.

¹ Cité et traduit par Georges E. Sioui (1989), dans *Pour une autohistoire amérindienne : essai sur les fondements d'une morale sociale*, Québec : Les Presses de l'Université Laval, p. 47.

En guise d'introduction à la partie analytique des pratiques artistiques de Yuxweluptun, de Teharihulen et de Picard-Siouï, le premier chapitre de ce mémoire nous a permis de consolider les bases d'une argumentation solide concernant le « problème indien » de même que le processus de déshumanisation qui y est rattaché.

Dans cet esprit, nos réflexions se sont par la suite concentrées sur l'étude de l'œuvre de Lawrence Paul Yuxweluptun, dont la démarche artistique met de l'avant les traits hybrides issus de la culture salish et de la culture dominante euro-américaine. Considérée par Guy Siouï Durand comme une « rectitude politique² », sa performance *An Indian Act Shooting the Indian Act* révèle l'ostracisme sociétal dont sont toujours victimes les Premières Nations du Canada. L'analyse de cette action de provocation nous a permis d'effectuer certaines analogies qu'entretient Yuxweluptun avec la figure du *trickster*, notamment pour sa capacité à repousser les limites de l'interdit, à échapper aux conventions réductionnistes de son identité et à brouiller les registres constitutifs de l'art, de la marchandisation et de l'anthropologie. De cette manière, l'artiste salish se retranche de la société dominante et transcende l'autorité textuelle de la *Loi sur les Indiens*, qui réduit au mutisme les nations autochtones d'une extrémité à l'autre du Canada. De surcroît, les rapprochements effectués entre la tradition orale amérindienne et le modèle de justice vindicatoire permettent de conclure que les discours liés à l'action performative et aux œuvres picturales de Yuxweluptun ont permis d'inscrire sa communauté au sein des mobilisations sociales actuelles sans tourner le dos aux fondements de son héritage traditionnel.

Par ailleurs, ce second chapitre nous a permis de mettre en évidence les prémisses théoriques de l'art performatif comme outil d'obstruction et de changement social et individuel. Pour citer Richard Martel, « parler de résistance, c'est insinuer une idée de rupture, autant dans les dispositifs culturels que politiques et économiques. Mais aussi, il s'agit de tisser des zones de solidarité au-delà des exigences mercantiles qui créent un dérèglement dans la politisation de la culture³ ». Par conséquent, le langage performatif de Yuxweluptun

² Guy Siouï Durand (2002). « Le souffle des grands Totems », *Esse*, n° 45, [En ligne] <http://esse.ca/fr/le-souffle-des-grands-totems>. Consulté le 14 août 2016.

³ Richard Martel (2012). *L'art dans l'action, l'action dans l'art : textes 2001-2012*, Québec : Éditions Intervention, p. 97.

s'affaire à dénoncer les contraintes qui entravent l'épanouissement des individus et des collectivités autochtones par le biais d'une implication directe et inclusive avec son audience. La dichotomie destruction/création qui s'énonce par le recours à l'arme à feu est pour l'artiste un moyen de supprimer une individualité limitative pour laisser place à une œuvre d'art dont la valeur sémantique représente un interstice social. À observer les pratiques artistiques autochtones contemporaines, nous postulons que les artistes ne se réduisent pas à l'imitation passive des formes artistiques occidentales, ou inversement, à l'unique utilisation des techniques et des langages issus de leur culture traditionnelle, mais s'efforcent de les réactualiser et de les adapter au contexte d'énonciation de leur époque.

Cette idée se confirme d'autant plus suite à l'étude des œuvres de Teharihulen Michel Savard et de Louis-Karl Picard-Sioui, qui abordent les thèmes de la perte et de la souffrance pour illustrer pleinement les ravages du colonialisme. Par l'intermédiaire du rituel et de la mise en scène, ces deux artistes wendat font respectivement appel aux fondements symboliques du wampum et à l'éloquence de la tradition orale amérindienne dans le désir de mettre un frein aux mentalités et aux préjugés ségrégationnistes qui affectent leur existence et celle de leur communauté.

La violence évoquée lors de la création des œuvres *Réciprocité* et *Réciprocité II* amène Teharihulen à problématiser la sphère relationnelle entre Autochtones et Allochtones: de la même manière que Yuxweluptun, l'artiste wendat crible de balles de fusil des exemplaires de la *Loi sur les Indiens* afin de résister aux limites codifiées par la Loi et ses usages. De cette manière, les œuvres de Yuxweluptun et de Teharihulen, en plus d'envoyer des prodromes radicaux et significatifs aux autorités politiques du Canada, constituent par ailleurs une fin en soi : les violences marginales et théâtralisées évoquées par ces créations projettent des signaux d'insatisfaction qui exigent des gestes concrets de prise en compte. Les revendications sociales et la participation active de ces artistes à la vie politique actuelle sont dès lors canalisées à travers leur pratique artistique, qui leur permet de devenir les modérateurs de cette violence systémique en facilitant la transposition de leurs mécontentements dans l'ordre des actions symboliques.

Pour leur part, les canulars performatifs de Louis-Karl Picard-Sioui modélisent et diffusent des situations perturbantes afin de décrypter les rapports sociaux qu'elles induisent.

S'inscrivant dans les postulats du théâtre et de la performance, les œuvres de l'artiste wendat perturbent leur audience par leur ambigüité certaine, au sens où elles n'exposent pas les critères institutionnels conformes à l'art-action. Présentées comme des événements véridiques, les violences physiques et discursives mises en scène par Picard-Siouï engagent un dialogue avec le spectateur désemparé, confronté à des attitudes qui soulignent la fragilité de ses propres conceptions à l'égard des Premières Nations. À la lumière des réflexions de Martel, la démarche de Picard-Siouï démontre comment « l'art action et la performance peuvent agir sur la rénovation de l'édifice éthico-politique étant donné leur position de transmission, de transfert⁴ ». Dans ces situations de paroxysme se dévoile un processus de sublimation des savoirs tacites, des représentations oubliées et des non-dits qui pèsent lourdement sur une construction positive des nations autochtones du Canada. Par conséquent, les violences canulariques de l'artiste wendat nous ont permis de démontrer de quelle manière les inégalités qui pèsent sur l'existence des peuples autochtones sont reprises et exploitées dans l'objectif de faire prévaloir la contemporanéité de leur spécificité culturelle. La violence artistique est dès lors considérée comme une réponse, comme un moyen parmi tant d'autres d'imposer son point de vue à travers une stratégie libératrice des angoisses et des tensions offensives.

En vertu de l'ensemble de nos analyses, nous avons cerné comment les pratiques de Lawrence Paul Yuxweluptun, de Teharihulen Michel Savard et de Louis-Karl Picard-Siouï entretiennent une relation étroite et indissociable avec l'actualité sociale et l'agentivité artistique. Le choix commun du recours à la performance, pour ses caractéristiques transitoires et son investissement spatial, permet aux artistes d'inscrire leurs positionnements et leurs affirmations identitaires : les dimensions rituelles du théâtre, de la tradition orale et de la performance, puisqu'elles s'inscrivent d'emblée à l'intérieur des cultures amérindiennes, réactualisent les fondements de celles-ci par le biais des disciplines et des styles rattachés à l'art occidental. Ainsi, les productions de nos artistes manifestent la possibilité d'une rencontre entre deux mondes, d'une réécriture de l'histoire eurocentrique en vertu de critères esthétiques

⁴ *Ibid.*, p. 116.

et éthiques qui critiquent les paradigmes dépassés de l'Indien imaginaire. La convergence des éléments que nous avons présentés trace le parcours de la souveraineté et de l'autodétermination indigène : plus qu'un simple moyen d'éclairer les ravages de l'assimilation, de la colonisation et des politiques de l'identité, les œuvres performatives de Yuxweluptun, de Teharihulen et de Picard-Sioui transforment l'expérience autochtone contemporaine, la faisant passer du stade du traitement injuste à celui de la stratégie. Face à ces constats, il appert que la subordination tisse la trame d'une euphorie audacieuse et transgressive qui a motivé nos artistes au renversement symbolique de l'ordre des pouvoirs entériné par la *Loi sur les Indiens*.

En regard du contexte actuel où se négocient des tensions de plus en plus marquées par la globalisation et l'altermondialisation, nous relatons la présence constante de leaders, de coalitions et d'organisations autochtones qui participent à cette lutte collective pour la reconnaissance et le respect des droits des Premières Nations à une existence libre de coercition. À ce jour, les attitudes qui assuraient l'assujettissement des nations autochtones s'invalident à travers la publication de nouvelles études qui confrontent l'échec moral et intellectuel des oppresseurs en territoires amérindiens. Citons seulement l'ouvrage *Kuei, je te salue* (2016) de Natasha Kanapé Fontaine et Deni Ellis Béchar⁵ qui, à travers un discours transparent sur le racisme entre Autochtones et Allochtones, tente de mettre en relief la pluralité des « privilèges invisibles » qui ont assuré aux Euro-Américain.ne.s leur domination historique. Alors que l'été 2015 marquait le 25^e anniversaire de la crise d'Oka, nous espérons qu'un plus grand nombre de chercheurs s'intéresseront aux mécanismes qui entraînent chez les Premières Nations le besoin d'exprimer une violence symbolique, épistolaire ou parfois même physique dirigée contre les structures de pouvoir. Si nos intentions ne cherchaient en rien à vanter ou à encourager l'usage d'une violence réelle et effective, nous postulons néanmoins que le processus créatif des artistes à l'étude forme un exutoire légitime et efficace pour pallier la frustration d'une vie artificielle fondée par l'entremise d'un empire étranger. Dans cette optique, il s'avérerait fécond de questionner davantage comment les corps de Yuxweluptun, de

⁵ Natasha Kanapé Fontaine et Deni Ellis Béchar (2016). *Kuei, je te salue : conversation sur le racisme*, Montréal : Les Éditions Écosociété, 156 p.

Teharihulen et de Picard-Siouï deviennent les éléments perturbateurs et insaisissables d'un espace artistique en mutation : alors que l'identité substantielle des Autochtones alterne depuis des siècles entre le statut d'objet et de sujet, les corps des performeurs peuvent être perçus à la fois comme enjeu politique et comme objet d'art, et ce, dans l'objectif de distancier les propos réducteurs qui les affligent pour également les investir.

Comme nous pouvons le constater, les corpus performatifs de Yuxweluptun, de Teharihulen et de Picard-Siouï forment la trame d'une déclaration politique et artistique qui, à travers l'affirmation de leurs droits inaliénables et inhérents à l'autodéfinition, à la conscience de soi et à l'autodétermination, participe d'un processus de guérison profitable à l'ensemble des Premières Nations. L'histoire de leur résistance témoigne de la prise en charge de leur destinée et de leur culture, où la maîtrise de leur représentation devient un acte non seulement de subversion, mais de libération.

Bibliographie

ALCANTARA, Christopher (2012). « Le cadre légal de la Loi sur les Indiens », dans Thomas Flanagan, André Le Dressey et Christopher Alcantara, *Au-delà de la Loi sur les Indiens : rétablir les droits de propriété autochtone au Canada*, Québec : Septentrion, p. 83-102.

ALFRED, Taiaiake (2014). *Paix, pouvoir et droiture : un manifeste autochtone*, Wendake : Les éditions Hannenorak, 303 p.

ALQUIÉ, Ferdinand (1977). *Philosophie du surréalisme*, Paris : Flammarion, 186 p.

ALTEEN, Glenn (2003). « A Hard Act to Follow. An Indian Act Shooting the Indian Act. Bisley Camp, Surrey September 13, 1997. Healey Hall, Northumberland September 14, 1997 », dans *An Indian Act: Shooting the Indian Act. A Performance by Lawrence Paul Yuxweluptun* [CD-ROM], sonore, couleur; 12 cm, Vancouver: Grunt.

ARDENNE, Paul (1999). *L'art dans son moment politique: Écrits de circonstance*, Bruxelles : La Lettre volée, 416 p.

BACON, Joséphine (2009). *Bâtons à message = Tshissinuatshtakana*, Montréal : Mémoire d'encrier, 143 p.

BAKARY BÂ, Ousmane (2009). *Exil et culture: génocide, fractures, deuil et reconstruction identitaire*, Québec : Les Presses de l'Université Laval, 367 p.

BASILE, Paola (1997). *Lahontan et l'évolution moderne du mythe du bon sauvage*, Mémoire de maîtrise, Département de langue et littérature française, université McGill, 115 p.

BEAULIEU, Alain (2013). « La création des réserves indiennes au Québec », dans Alain Beaulieu (dir.) (2013). *Les Autochtones du Québec: Des premiers contacts au Plan Nord*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, p. 135-151.

BELCOURT, Christi (2010). *Beadwork: First Peoples' beading history and techniques*, Owen Sound: Ningwakwe Learning Press, 62 p.

BENBASSAT, Karen (2006). *An eye for an I: Contemporary art, memory, and pedagogy*, Mémoire de maîtrise, Ontario Institute for Studies in Education: University of Toronto, 90 p.

BENDER, Charles (reporteur) (2012). À la croisée des chemins, [Série documentaire]. Dans Denis Paquet et Paul Morin (réalisateurs), *8^e Feu*, Montréal, Québec : Société Radio-Canada.

BENNETT, Jill (2005). *Empathic vision: affect, trauma, and contemporary art*, Stanford: Stanford University Press, 188 p.

BERKHOFER, Robert F. (1978). *The White man's Indian: images of the American Indian from Columbus to the present*, New York: Knopf, 261 p.

BHABHA, Homi K. (1994). *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, Paris : Payot & Rivages, 414 p.

BOUCHARD, Jacqueline (1992). « Art et pouvoir. Redessine-moi mon histoire et je te dirai qui je suis », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 16, n° 3, p. 147-158.

BOUDREAU, Diane (1993). *Histoire de la littérature amérindienne au Québec : oralité et écriture*, Montréal : L'Hexagone, 201 p.

BOURDIN, Alain (1985). « La dangereuse évidence de l'identité substantielle », dans Jean Kellerharls et Christian Lalive d'Épinay (dir.), *La représentation de soi : études de sociologies et d'ethnologie*, Actes du Colloque de Genève, Genève : Département de sociologie, Université de Genève, p. 61-77.

BOUVIER-AUCLAIR, Raphaël (2016). « Les Métis et les Indiens non inscrits sont des "Indiens" au sens de la loi », *ICI Radio-Canada*, [En ligne] <http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/societe/2016/04/14/002-metis-decision-cour-supreme-premieres-nations-sans-statut.shtml>. Consulté le 10 août 2016.

BRAUD, Philippe (2004). *Violences politiques*, Paris : Éditions du Seuil, 281 p.

BRAUN, Bruce (2002). « Colonialism's afterlife: vision and visuality on the Northwest Coast », *Cultural Geographies*, vol. 9, n° 2, p. 202-247.

BRETON, André (2002) [1928]. *Le Surréalisme et la peinture : 1928-1965*, Paris : Gallimard, 559 p.

Canada. Ministre de la Justice (1996). *Indian Act : R.s., 1985, c. I-5 = Loi sur les Indiens : L.R. (1985), ch. I-5*, Ottawa : Affaires indiennes et du Nord Canada, 66 p.

CARDINAL, Harold (1970) [1969]. *La tragédie des Indiens du Canada*, Montréal: Éditions du Jour, 228 p.

CARTER, Sarah (1990). *Lost Harvest: Prairie Indian Reserve Farmers and Government Policy*, Montréal: McGill-Queen's University Press, 352 p.

CAUNE, Jean (1999). « La représentation théâtrale: un canular avec la complicité du spectateur », dans Jean-Olivier Majastre, Alain Pessin et Gisèle Peuchlestrade (dir.), *Du canular dans l'art et la littérature*, Paris : L'Harmattan, p. 95-101.

Centre de recherches historiques et d'études des traités (Canada) (1980) *Historique de la Loi sur les Indiens*, Ottawa: Centre de recherches historiques et d'études des traités, Orientations générales, Affaires indiennes et du Nord, 282 p.

CHALAS, Yves (1999). « Du canular dans l'art contemporain et de son intérêt sociologique », dans Jean-Olivier Majastre, Alain Pessin et Gisèle Peuchlestrade (dir.), *Du canular dans l'art et la littérature*, Paris : L'Harmattan, p. 103-114.

CHANADY, Amaryll (1999). *Entre inclusion et exclusion. La symbolisation de l'autre dans les Amériques*, Paris : Honoré Champion, 385 p.

CLAXTON, Dana (1998). *Yuxweluptun: Man of Masks*, 1 videocassette, 22 minutes, sd., coul., Montréal: Office National du Film du Canada.

CLAXTON, Dana et Tania WILLARD (2002). « NDN AXE/IONS – a collaborative essay », *INDIANacts : aboriginal performance art*, [En ligne] <http://indianacts.gruntarchives.org/essay-ndn-axe-ions-claxton-and-willard.html>. Consulté le 2 août 2016.

COATES, Ken (2008). « La Loi sur les Indiens et l'avenir de la gouvernance autochtone au Canada », *Papier de Recherche pour Le Centre National Pour la Gouvernance des Premières Nations*, 33 p., [En ligne], http://fngovernance.org/ncfng_research/coates_fr.pdf. Consulté le 1er décembre 2015.

CONQUERGOOD, Dwight (2004). « Performance studies: interventions and radical research », dans Henry Bial (éd.), *The performance studies reader*, London: Routledge, p. 311-322.

COOK, Peter (2013). « Les premiers contacts vus à travers les sources documentaires européennes », Alain Beaulieu (dir.), *Les Autochtones du Québec: Des premiers contacts au Plan Nord*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, p. 55-73.

CORNELLIER, Bruno (2015). *La « chose indienne »: cinéma et politiques de la représentation autochtone au Québec et au Canada*, Montréal : Nota bene, 310 p.

Council on Interracial Books for Children (1979) [1971]. *Chronicles of American Indian protest*, Greenwich: Fawcett Publications, 376 p.

CROSBY, Marcia (2002). *Performance of Trauma and Testimony*. Communication présentée lors de l'événement *INDIANacts: Aboriginal Performance Art*, Grunt Gallery: Vancouver. - Disponible en ligne : <http://indianacts.gruntarchives.org/video-day-2-panel-3.html>.

DANAN, Joseph (2013). *Entre théâtre et performance: la question du texte*, Arles : Actes Sud, 85 p.

DAWKINS, Heather (1986). « Paul Kane and the Eye of Power: Racism in Canadian Art History », *Vanguard*, vol. 15, n° 4, p. 24-27.

DELÂGE, Denys (1991). « Les Amérindiens dans l'imaginaire des Québécois », *Liberté*, n°196-197, p. 15-28.

DICKASON, Olive P. (1993). *Le mythe du Sauvage*, Sillery : Septentrion, 451 p.

DICKASON, Olive P. (1996). *Les Premières Nations du Canada. Depuis les temps les plus lointains jusqu'à nos jours*, Sillery : Septentrion, 511 p.

DOBYNS, Henry F. (1983). *Their number become thinned: Native American population dynamics in eastern North America*, Knoxville: University of Tennessee Press, 378 p.

DORLÉAC, Laurence B. (2004). *L'ordre sauvage : violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Paris : Gallimard, 408 p.

DUPOUIS, Josée (journaliste). (2015). Abus de la SQ : les femmes brisent le silence [Reportage]. Dans Emmanuel Marchad (réalisateur), *Enquête*, Montréal, Québec : Société Radio-Canada. Disponible en ligne : <http://ici.radio-canada.ca/tele/enquete/2015-2016/episodes/360817/femmes-autochtones-surete-du-quebec-sq>.

DUPOUIS, Renée (1991). *La question indienne au Canada*, Montréal : Boréal, 123 p.

DUSSAULT, René et Georges ERASMUS (1996). *Rapport de la Commission royale sur les peuples autochtones*, Ottawa : Federal and Provincial Royal Commissions, 5 volumes.

EL OMARI, Basma (2003). « Quand les autochtones expriment leur dépossession », *Recherches Amérindiennes au Québec*, vol. 33, n°3, p. 3-4.

ELLINGSON, Terry J. (2001). *The myth of the Noble Savage*. Berkeley: University of California Press, 445 p.

FILLION, Gérald (2015). « Les chiffres “ventilés” du Plan Nord », *ICI Radio-Canada*, [En ligne] <http://blogues.radio-canada.ca/geraldfillion/2015/04/09/les-chiffres-ventiles-du-plan-nord/>. Consulté le 10 août 2016.

FLANAGAN, Thomas (2000). *First Nation? Second Thoughts*, Montréal: McGill-Queen's University Press, 286 p.

FOUCAULT, Michel (1993). *Surveiller et punir: naissance de la prison*, Paris : Gallimard, 360 p.

FRANCLIN, Catherine (2013). *Niki de Saint Phalle: en joues! Assemblages & tirs, 1958-1964*, Paris : Galerie Georges-Phillippe & Nathalie Vallois, 172 p.

FRANCIS, Daniel (1992). *The Imaginary Indian: the image of the Indian in Canadian culture*, Vancouver: Arsenal Pulp Press, 258 p.

FRANCO, Marie-Charlotte (2016). « D'Indigena à Sakahàn. Éléments de réflexion pour une affirmation autochtone dans l'art contemporain », *Inter : Art actuel*, n° 122, p. 30-33.

FUREIX, Emmanuel (Éd.) et autres. (2014). *Iconoclasme et révolutions : de 1789 à nos jours*, Ceyzérieu : Champ Vallon, 306 p.

GAGNON, François-Marc (1984). *Ces hommes dits sauvages : l'histoire fascinante d'un préjugé qui remonte aux premiers découvreurs du Canada*, Montréal : Libre Expression, 190 p.

GAGNON, François-Marc (1989). « Antoine Plamondon, Le dernier des Hurons (1838) », *The Journal of Canadian Art History/ Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 12, n° 1, p. 68-79.

GAGNON, Monika Kin (2003). « Some Reflections on the *Indian Act* » dans *An Indian Act: Shooting the Indian Act. A Performance by Lawrence Paul Yuxweluptun* [CD-ROM], sonore, couleur; 12 cm, Vancouver: Grunt.

GARRAIT-BOURRIER, Anne (2006). « Spiritualités et fois amérindiennes. Résurgence d'une identité perdue », *Cercles*, n° 15, p. 70-92.

GATTI, Maurizio (2006). *Être écrivain amérindien au Québec : indianité et création littéraire*, Montréal : Hurtubise, 215 p.

GÉLINAS, Claude (2007). *Les Autochtones dans le Québec post-confédéral, 1867-1960*, Québec : Septentrion, 258 p.

GÉLINAS, Claude (2013). « La représentation des Autochtones depuis le contact », dans Alain Beaulieu (dir.), *Les Autochtones du Québec: Des premiers contacts au Plan Nord*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, p. 177-194.

GEHMACHER, Arlene (2014). *Paul Kane : sa vie et son œuvre*, Toronto : Institut de l'art canadien. Ressource en ligne.

GIROUX, Dalie (2008). « Éléments de pensées politique autochtone contemporaine », *Politique et Sociétés*, vol. 27, n° 1, p. 29-53.

GOHIER, Maxime (2013). « Les politiques coloniales françaises et anglaises à l'égard des Autochtones », dans Alain Beaulieu (dir.), *Les Autochtones du Québec: Des premiers contacts au Plan Nord*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, p. 113-134.

GRAMMOND, Sébastien (2003). *Aménager la coexistence : les peuples autochtones et le droit canadien*, Bruxelles : Bruylant, 439 p.

GUILBEAULT-CAYER, Émilie (2007). « Une image vaut mille mots : la crise d'Oka de 1990 et sa représentation par une photographie », *Conserveries Mémoires : Revue Transdisciplinaire de Jeunes Chercheurs*, n° 4, p. 65-79.

GUILBEAULT-CAYER (2012). « La crise d'Oka de 1990 vue de l'intérieur : une lecture en trois temps », dans Alain Beaulieu et Stéphanie Béreau, *Les Autochtones et l'histoire*, Montréal : CREQTA, p. 41-66.

HALL, John E., Maureen COWIN et John F. ROWAN (1988). *Rapport de la Commission d'enquête sur certaines questions liées à la bande indienne de Westbank*, Ottawa: Ministère des Affaires indiennes et du Nord, 184 p.

HARPER, Russell J. (1971). *Kane's Frontier: Including Wanderings of an Artist among the Indians of North America by Paul Kane*. Austin: University of Texas Press, 350 p.

HAWTHORN, Audrey (1988) [1967]. *Kwakiult art*, Seattle: University of Washington Press, 272 p.

HENDERSON, William B. (1980). *Canada's Indian Reserves: Pre-Confederation*, Ottawa: Ministère des Affaires indiennes et du Nord, 47 p.

HOLM, Bill (1965). « Elements of the art », *Northwest coast Indian art: an analysis of form*, Seattle: University of Washington Press, p. 26-66.

HOULE, Robert (1992). « L'héritage spirituel des anciens », dans Diana Nemiroff, Robert Houle et Charlotte Townsend-Gault, *Terre, esprit, pouvoir: les Premières Nations au Musée des beaux-arts du Canada*, Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada, p. 44-73.

HUNEAULT, Kristina (2013). « In Miniature: Trauma and Indigenous Identity in Colonial Canada », dans Griselda Pollock, *Visual politics of psychoanalysis: art and the image in post-traumatic cultures*, p. 41-59.

IGLOLIORTE, Heather (dir.) et autres (2012). *Decolonize me = Décolonisez-moi*, Ottawa : Galerie d'art d'Ottawa, Robert McLaughlin Gallery, 159 p.

IMAI, Shin et Katherine TESS SHELLEY (2015). *The 2016 annotated Indian Act and aboriginal constitutional provisions*, Toronto: Carwell, 1211 p.

JACCOUD, Mylène (1999). « Les cercles de guérison et les cercles de sentence autochtones au Canada », *Criminologie*, vol. 32, n° 1, p. 79-105.

JACCOUD, Mylène (2013). « Justice et peuples autochtones au Québec : une autodétermination relative », Alain Beaulieu (dir.), *Les Autochtones du Québec: Des premiers contacts au Plan Nord*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, p. 233-254.

- JACOB, Annie (1995). « L'Indien des Anglais, l'Indien des Français : images comparées », dans Gilles Thérien (dir.), *Figures de l'Indien*, Montréal : Typo, p. 215-232.
- JEANDILLOU, Jean-François (1999). « Inesthétique de la réception (le canular, textuellement) », dans Jean-Olivier Majastre, Alain Pessin et Gisèle Peuchlestrade (dir.), *Du canular dans l'art et la littérature*, Paris : L'Harmattan, p. 255-272.
- JENNINGS, Francis (1975). *The invasion of America: Indians, colonialism, and the cant of the conquest*, New York: Norton, 369 p.
- JENNINGS, Francis (1985). « The Earliest Recorded Description. The Mohawk Treaty with New France at Three Rivers, 1645 », dans Francis Jennings (dir.), *The History and Culture of Iroquois Diplomacy. An Interdisciplinary Guide to the Treaties of the Six Nations and Their League*, Syracuse: Syracuse University Press, p. 131-136.
- JETTEN, Marc (1994). *Enclaves amérindiennes : les « réductions » du Canada, 1637-1701*, Québec : Septentrion, 158 p.
- JOHNSON, Troy (1994). « The Occupation of Alcatraz Island: Roots of American Indian Activism », *Wicazo Sa Review*, vol. 10, n° 2, p. 63-79.
- JOSEPHY, Alvin M. Jr. (1982). *Now the Buffalo's Gone*, New York: Knopf, 300 p.
- KANAPÉ FONTAINE, Natasha et Deni Ellis BÉCHARD (2016). *Kuei, je te salue : conversation sur le racisme*, Montréal : Les Éditions Écosociété, 156 p.
- KELLY, Casey Ryan (2014). « Détournement, Decolonization, and the American Indian Occupation of Alcatraz Island (1969- 1971) », *Rhetoric Society Quarterly*, vol. 44, n° 2, p. 168-190.
- LA CHANCE, Michaël (2007). *Œuvres-bombes et bioterreur : l'art au temps des bombes*, Québec : Éditions Intervention, 203 p.
- LAENUI, Poka (Hayden F. Burgess) (2000). « Process of Decolonization », dans Marie Battiste (dir.), *Reclaiming Indigenous Voice and Vision*, Vancouver: UBC Press, p. 150-160.
- LAMOUREUX, Ève (2009). *Art et politique : nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*, Montréal : Éditions Écosociété, 368 p.
- LAMY, Jonathan (2012). *Du stéréotype à la performance: les détournements des représentations conventionnelles des Premières Nations dans les pratiques performatives*, Thèse (Ph. D.), Université du Québec à Montréal, 337 p.

LAMY, Jonathan (2013). « Les Premières Nations, l'art de la performance et l'anthropologie performative », *Cultures-Kairós*, [En ligne], Les usages du politiques et leurs enjeux dans les pratiques artistiques et expressions esthétiques, Théma. <http://revues.mshparisnord.org/cultureskairos/index.php?id=651>. Consulté le 6 juillet 2015.

LAMY, Jonathan (2013). « Quand la poésie amérindienne réinvente l'image de l'Indien », *Temps zéro*, n° 7, [en ligne] <http://tempszero.contemporain.info/document1096>. Consulté le 29 février 2016.

LAMY, Jonathan (2015). « Action-crédation : l'art de la performance amérindien au Québec », *Itinéraires*, [En ligne] <http://itineraires.revues.org/2737>. Consulté le 6 mai 2016.

LANDRY, Jean-Michel (2008). « L'autre 400^e de Québec : Rouvrir l'histoire », *Alternatives*, vol. 14, n° 8, [En ligne] <http://journal.alternatives.ca/spip.php?article3679>. Consulté le 11 juillet 2016.

LANOUE, Guy (1990). « La désunion fait la force. Survie et tensions chez les Sekani de la Colombie-Britannique », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 14, n° 2, p. 117-141.

LARRÉ, Lionel (2009). *Autobiographie amérindienne: pouvoir et résistance de l'écriture de soi*, Pessac : Presses universitaires de Bordeaux, 302 p.

LECLAIR, Jean (2013). « Les droits ancestraux en droit constitutionnel canadien : quand l'identitaire chasse le politique », dans Alain Beaulieu (dir.), *Les Autochtones du Québec: Des premiers contacts au Plan Nord*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, p. 299-321.

LEGUENNE, Michel (1991). *Christophe Colomb, amiral de la mer Océane*, Paris : Gallimard, 192 p.

LEPAGE, Pierre (2009). « Oka, 20 ans déjà! Les origines lointaines et contemporaines de la crise », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 39, n°1-2, p. 119-126.

LEUTHOLD, Steven (1998). *Indigenous aesthetics: native art, media, and identity*, Austin: University of Texas Press, 238 p.

LISTER, Kenneth R. (2010). *Paul Kane, the Artist: Wilderness to Studio*, Toronto: Musée royal de l'Ontario, 414 p.

LIPPARD, Lucy R. (2003). « Esthetic Sovereignty, or, Going Places with Cultural Baggage », *Path Breakers: The Eiteljorg fellowship for Native American fine art*, Indianapolis: Eiteljorg Museum of American Indians and Western Art, p. 1-10.

Loco Locass, « La censure pour l'échafaud », *Amour oral*, Audiogram, 2004, CD-ROM.

MARIENSTRAS, Élise (1976). *Les mythes fondateurs de la nation américaine : essai sur le discours idéologique aux États-Unis à l'époque de l'indépendance, (1763-1800)*, Paris : F. Maspero, 377 p.

MARIENSTRAS, Élise (1980). *La résistance indienne aux États-Unis (XVI^e-XX^e siècle)*, Paris: Gallimard, 221 p.

MARIENSTRAS, Élise (1992). « La nation américaine dans la bipolarisation du monde: civilisation et sauvagerie. Les Américains face au monde sauvage », *Les mythes fondateurs de la nation américaine : essai sur le discours idéologique aux États-Unis à l'époque de l'indépendance (1763-1800)*, Bruxelles : Éd. Complexes, p. 157-183.

MARIENSTRAS, Élise (2005). *Révoltes et révolutions en Amérique*, Neuilly : Atlande, 219 p.

MARTEL, Richard (2012). *L'art dans l'action, l'action dans l'art : textes 2001-2012*, Québec : Éditions Intervention, 151 p.

MARTIN, Lee-Ann. (2012). « Contemporary First Nations Art since 1970: Individual Practices and Collective Activism », dans *The Visual Arts in Canada: The Twentieth Century*, Anne Whitelaw (éd.), Brian Foss et Sandra Paikowsky, Don Mills: Oxford University Press, p. 371-391.

MATTES, Catherine (2003). « Lawrence Paul Yuxweluptun: translating modernism – the trisckster way? », dans Petra Watson (éd.), Monika Kin Gagnon et Catherine Mattes, *Colour zone: Lawrence Paul Yuxweluptun*, p. 35-39.

MEMMI, Albert (1982). *Le racisme: description, définition, traitement*, Paris : Gallimard, 220 p.

MEMMI, Albert (2012) [1952]. *Portrait du colonisé, portrait du colonisateur*, Paris : Gallimard, 162 p.

MILLER, Jay (1988). *Shamanic odyssey: the Lushootseed Salish journey to the land of the dead*, Menlo: Bellena Press, 215 p.

MORISSETTE, Réjean (2012). *Les Autochtones ne sont pas des pandas : histoire, autochtonie et citoyenneté québécoise*, Montréal : Hurtubise, 402 p.

MOSS, Wendy Moss et Elaine GARDNER-O'TOOLE (1987). *Les Autochtones : historique des lois discriminatoires à leur endroit*, Ottawa : Gouvernement du Canada, 26 p.

MOTARD, Alice (2007). « Tout ça ne nous rendra pas la vérité », *Esse*, [En ligne] <http://esse.ca/fr/tout-ca-ne-nous-rendra-pas-la-verite>. Consulté le 14 juillet 2016.

Musée des beaux-arts du Canada (2013). *Sakahàn. Art indigène international*, [En ligne] <http://www.gallery.ca/fr/apropos/1444.php>. Consulté le 28 avril 2016.

N.D. (2011). *Les Indiens d'Amérique : des Micmacs au Red Power: l'aventure oubliée*, Paris : Sophia publications, 98 p.

N.D. (2014). « Teharihulen Michel Savard: la résistance sans réserve d'un huron-wendat », *Yakwennra : Le journal de la Nation huronne-wendat*, Éditions : Yayennha', p. 28-29.

N.D. (2016). « Attawapiskat déclare l'état d'urgence après 39 tentatives de suicide depuis le 1^{er} mars », *ICI Radio-Canada*, [En ligne] <http://ici.radio-canada.ca/regions/ontario/2016/04/10/001-attawapiskat-suicide-crise.shtml>. Consulté le 10 août 2016.

NAGEL, Joane (1996). « Red Power: Reforging Identity and Culture », *American Indian ethnic renewal: Red power and the resurgence of identity and culture*, New York: Oxford University Press, p. 158-184.

NANIBUSH, Wanda (2014). « An interview with Rebecca Belmore », *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, vol. 3, n° 1, p. 213-217.

NDIAYE, Pap (2008). « L'extermination des Indiens d'Amérique du Nord », dans Marc Ferro et Thomas Beaufile, *Le livre noir du colonialisme. XVI^e-XXI^e siècle : de l'extermination à la repentance*, Paris : Hachette littératures, p. 69-90.

OBLIN, George (2011). « Une analyse des réactions des Cris à l'Entente de la Paix des Braves (2002) », dans Jacques-Guy Petit, *Les Inuit et les Cris du Nord du Québec : territoire, gouvernance, société et culture*, Québec : Presses de l'Université du Québec, p. 87-104.

ONFRAY, Michel (1990). *Cynismes: portrait du philosophe en chien*, Paris : Grasset, 215 p.

ONG, Walter J. (2014). *Oralité et écriture : la technologie de la parole*, Paris : Les Belles lettres, 238 p.

ORSONI, Claude (1999). « De l'universalité du canular », dans Jean-Olivier Majastre, Alain Pessin et Gisèle Peuchlestrade (dir.), *Du canular dans l'art et la littérature*, Paris : L'Harmattan, p. 319-335.

PARÉ, François (1992). *Les littératures de l'exigüité*, Hearst : Le Nordir, 175 p.

PARÉ, François (2013). « Théories du théâtre autochtone au Canada depuis 1990. Refus de la posthistoire et réparation du corps social », dans *Temps zéro*, n° 7, [En ligne] <http://tempszero.contemporain.info/document1122>. Consulté le 1^{er} juin 2016

PASCHOUD, Adrien (2012). « Aborder les Relations jésuites de la Nouvelle-France (1632-1672) : enjeux et perspectives », *Arborescences : Revue d'études françaises*, n° 2, 11 p.

PESSAR, Alexandre et André GATTOLIN (2011). « Le canular activiste ou la fiction mise en action », *Vacarme*, n° 1, p. 22-23, [En ligne] <http://www.cairn.info/revue-vacarme-2011-1-page-22.htm>. Consulté le 1^{er} juin 2016.

PHILLIPS, Lisa et Johanna BURTON (2013). *Chris Burden: extreme measures*, New York: New Museum, 247 p.

PHILPOT, Robin (2010). *Oka: dernier alibi du Canada anglais*, Montréal : Les Intouchables, 167 p.

PICARD-SIOUI, Louis-Karl et Guy SIOUI DURAND (2009). *La Loi sur les Indiens revisitée = The Indian Act revisited*, Wendake, Québec : Musée huron-wendat, 37 p.

PICARD-SIOUI, Louis-Karl et Anne BÉRUBÉ (2009). *Territoires, mémoires, savoirs : au cœur du peuple Wendat*, Wendake : Éditions du CDFM, 43 p.

PICARD-SIOUI, Louis-Karl (2011). *8^e Feu/Extras vidéo/La Loi sur les Indiens Revisitée*, [Vidéo en ligne] <http://ici.radio-canada.ca/television/8efe/extra2.shtml#Loi>. Consulté le 5 juillet 2016.

PICARD-SIOUI, Louis-Karl (2016). Entrevue menée par Marianne Desrochers, le 29 janvier 2016 à Wendake dans le cadre de la rédaction du mémoire de maîtrise *La réponse à la Loi sur les Indiens dans les insoumissions performatives de Lawrence Paul Yuxweluptun, Teharihulen Michel Savard et Louis-Karl Picard-Siouï*.

PLANTE, Jean-Sébastien (2005). *L'application de la justice chez les autochtones de la vallée du Saint-Laurent sous le régime français*, Québec : Justice Québec, [En ligne] <http://www.justice.gouv.qc.ca/francais/ministere/histoire/autochtones.htm#Anchor-42466>. Consulté le 24 avril 2016.

PONTBRIAND, Chantal (1998). *Fragments critiques (1978-1998)*, Nîmes : Éditions J. Chambon, 283 p.

RADER, Dean (2011). *Engaged resistance: American Indian art, literature, and film from Alcatraz to the NMAI*, Austin: University of Texas Press, 253 p.

RADIN, Paul (1972) [1956]. *The Trickster: A Study in American Indian Mythology*, New York: Philosophical Library, 221 p.

Radio-Canada (27 avril 2016). « Trudeau veut abroger la Loi sur les Indiens », *Ici Radio-Canada.ca*, [En ligne] <http://ici.radio-canada.ca/regions/saskatchewan/2016/04/27/007-justin-trudeau-abroger-loi-sur-indiens-relations-autochtones-canada.shtml>. Consultée le 10 juin 2016.

REYNAUD-PALIGOT, Carole (2009), « Histoire politique du mouvement surréaliste (1919-1969) », *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, [En ligne] <http://ccrh.revues.org/2718>. Consulté le 17 août 2016.

RYAN, Allan (1999). *The trickster shift: humour and irony in contemporary native art*, Vancouver: UBC Press, 303 p.

SALÉE, Daniel (2013). « L'évolution des rapports politiques entre la société québécoise et les peuples autochtones depuis la crise d'Oka », dans Alain Beaulieu (dir.) (2013). *Les Autochtones du Québec: Des premiers contacts au Plan Nord*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, p. 323- 342.

SANON, Ralph-Bonet (2014). « Les femmes autochtones surreprésentées dans les cas d'homicide et de disparitions », *ICI Radio-Canada*, [En ligne] <http://ici.radio-canada.ca/regions/manitoba/2014/05/16/001-depot-rapport-grc-femmes-autochtones-tuees-disparues.shtml>. Consulté le 10 août 2016.

SAVARD, Teharihulen Michel (2016). Entrevue menée par Marianne Desrochers, le 29 janvier 2016 à Wendake dans le cadre de la rédaction du mémoire de maîtrise *La réponse à la Loi sur les Indiens dans les insoumissions performatives de Lawrence Paul Yuxweluptun*, Teharihulen Michel Savard et Louis-Karl Picard-Siouï.

SIMARD, Jean-Jacques (2003). *La réduction. L'Autochtone inventé et les Amérindiens d'aujourd'hui*, Québec : Septentrion, 430 p.

SINCLAIR, Niigaanwewidam James (2015). « Livre blanc de 1969 », [En ligne] <http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/livre-blanc-de-1969/#articles-lies>. Consulté le 15 avril 2015.

SIOUI, Georges E. (1989). *Pour une autohistoire amérindienne : essai sur les fondements d'une morale sociale*, Québec : Les Presses de l'Université Laval, 157 p.

SIOUI DURAND, Guy (1994). « Nishk e tshitapmuk. Fable du dernier des Hurons-Wendats », dans S. Pelletier (dir.), *Sur les traces de Diane Robertson (1960-1993)*, Montréal : PAJE, p. 18-49.

SIOUI DURAND, Guy (1997). *L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec, 1976-1996*, Québec : Éditions Intervention, 466 p.

SIOUI DURAND, Guy (2002). « Le souffle des grands Totems », *Esse*, n° 45, [En ligne] <http://esse.ca/fr/le-souffle-des-grands-totems>. Consulté le 9 mai 2016.

SIOUI DURAND, Guy (2003). « Jouer à l'Indien est une chose, être un Amérindien en est une autre », *Recherches Amérindiennes au Québec*, vol. 33, n° 3, p. 23-35.

SIOUI DURAND, Guy (2007). « De l'art sauvage. Des performeurs amérindiens dans une zone événementielle d'envergure internationale », *Inter : art actuel*, n° 96, p. 20-22.

SIOUI DURAND, Guy et Louis-Karl PICARD-SIOUI (2009). *La loi sur les Indiens revisitée = The Indian Act revisited*, Wendake, Québec : Musée huron-wendat, 37 p.

SIOUI DURAND, Yves (1989). « Les arts d'interprétation amérindiens : un souffle de régénération et de continuité », *Inter : art actuel*, vol. 34, n° 137, p. 44-45.

SIOUI DURAND, Yves (2016). « Résistance, reconstruction et autodétermination culturelle des indiens d'Amérique », *Inter : art actuel*, n° 122, p. 64-72.

SMITH, Linda Tuhiwai (1999). *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*, New York: Zed Books, 208 p.

SMITH, Paul Chaat (2009). *Everything You Know about Indians is Wrong*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 193 p.

SMYLIE, Janet, Lewis WILLIAMS et Nancy COOPER (2006). « Alphabétisation fondée sur la culture et santé des Autochtones », *Revue Canadienne de Santé Publique*, vol. 97, n° 2, p. 22-27.

ST-AMAND, Isabelle (2010). « Retour sur la crise d'Oka: l'histoire derrière les barricades », *Liberté*, vol 51, n° 4, p. 81-93.

ST-AMAND, Isabelle (2015). *La crise d'Oka en récits : territoires, cinéma et littérature*, Québec : Presse de l'Université Laval, 282 p.

STATISTIQUE CANADA (2015). *Un aperçu des statistiques sur les Autochtones : Revenu et Emploi*, produit n° 89-645-X au catalogue de statistique Canada, Ottawa : Ontario. Disponible en ligne : <http://www.statcan.gc.ca/pub/89-645-x/2010001/income-revenu-fra.htm> et <http://www.statcan.gc.ca/pub/89-645-x/2010001/employment-emploi-fra.htm>.

STRIMELLE, Véronique et Françoise VANHAMME (2009). « Modèles vindicatoire et pénal en concurrence? Réflexions à partir de l'expérience autochtone », *Criminologie*, vol. 42, n° 2, p. 83-100.

SULAMITH, Ruth Beer (1999). *Landscape and identity, three artist/teachers in British Columbia*, Thèse de doctorat, Vancouver: The University of British Columbia, 277 p.

THÉRIEN, Gilles (dir.) et autres (1995). *Figures de l'Indien*, Montréal : Typo, 394 p.

TOBIAS, John L. (1983). « Protection, Civilization, Assimilation: An Outline History of Canada's Indian Policy », dans Ian A. L. Getty et Antoine S. Lussier, *As Long as the Sun Shines and Water Flows*, Vancouver: UBC Press, p.39-55.

TOWNSEND-GAULT, Charlotte (1992). «Les voies du savoir», dans Diana Nemiroff, Robert Houle et Charlotte Townsend-Gault, *Terre, esprit, pouvoir: les Premières Nations au Musée des beaux-arts du Canada*, Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada, p. 76-101.

TOWNSEND-GAULT, Charlotte (1995). « The Salvation art of Yuxweluptun », dans *Lawrence Paul Yuxweluptun: Born to Live and Die on Your Colonialist Reservations*, Vancouver: Morris and Helen Belkin Art Gallery, University of British Columbia, p. 7-19.

TREMBLAY, Roland (2013). « La présence autochtone dans le Québec méridional avant l'arrivée des Européens », Alain Beaulieu (dir.), *Les Autochtones du Québec: Des premiers contacts au Plan Nord*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, p. 37.

TRÉPANIÉ, Esther (2010). *Femmes artistes du XX^e siècle au Québec : œuvres du Musée national des beaux-arts du Québec*, Québec : Musée national des beaux-arts du Québec, 287 p.

TRÉPANIÉ, France et Chris CREIGHTON-KELLY (2012). « Comprendre les arts autochtones au Canada aujourd'hui : analyse de la connaissance et de la documentation », Ottawa : Conseil des arts du Canada, 126 p.

TRUETTNER, William H. (2010). *Painting Indians and building empires in North America, 1710-1840*, Berkeley: University of California Press, 159 p.

TURGEON, Laurier (2005). « Les ceintures de wampum en Amérique », *Communications*, vol. 77, n° 1, p. 17-37.

USHWERWOOD, Paul (1997). « Exhibitions: Reviews – Lawrence Paul Yuxweluptun », *Art Monthly*, n° 210, p. 38-39.

UZEL, Jean-Philippe (2009). « Les Objets trickster dans l'art contemporain autochtone au Canada ». Dans [collectif], *Histoire de l'art et anthropologie*. Paris : NHA / Musée du quai Branly, coll. «Les actes du colloque ». En ligne sur le site du Musée du quai Branly : <http://actesbranly.revues.org/241>. Consulté le 12 avril 2016.

VIGNEAULT, Louise (1997). « Riopelle et la quête ludique de l'Autre », *The Journal of Canadian Art History/ Annales d'histoire de l'art canadien*, vol. 19, n°2, p. 92-121.

VIGNEAULT, Louise (2006). « Zacharie Vincent : dernier Huron et premier artiste autochtone de tradition occidentale », *Mens : revue d'histoire intellectuelle de l'Amérique française*, vol. 6, n° 2, p. 239-261.

VIGNEAULT, Louise (2014). *Zacharie Vincent : sa vie et son œuvre*, Toronto : Institut de l'art canadien. Ressource en ligne (80 pages).

VIGNEAULT, Louise (2016). « Zacharie Vincent et ses héritiers », *Inter : Art actuel*, n° 122, p. 34-37.

VINCENT, Sylvie (2013). « La tradition orale : une autre façon de concevoir le passé », dans Alain Beaulieu (dir.), *Les Autochtones du Québec: Des premiers contacts au Plan Nord*, Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, p. 75- 91.

WASSERMAN, Michel (2004). *Le dernier potlatch: les Indiens du Canada, Colombie-Britannique*, Paris : L'Harmattan, 125 p.

WAEVER, Sally (1981). *Making Canadian Indian Policy: The Hidden Agenda, 1968-1970*, Toronto: University of Toronto, 236 p.

WATSON, Petra (2003). « Seeing one thing though another: the art of Lawrence Paul Yuxweluptun », dans Petra Watson (éd.), Monika Kin Gagnon et Catherine Mattes, *Colour zone: Lawrence Paul Yuxweluptun*, p. 21-27.

WESLEY-ESQUIMAUX, Cynthia (2004). *Traumatisme historique et guérison autochtone*, Ottawa : Fondation autochtone de guérison, 126 p.

WICKHAM, Philip et Yves SIOUI-DURAND (2004). « Théâtre de guérison. Entretien avec Yves Sioui-Durand », *Jeu. Revue de théâtre*, n° 113, p. 104-112.

WITTKOWER, Rudolph (1977). « Marvels of the East: a Study in the History of Monsters », *Allegory and the Migration of Symbols*, Londres: Thames and Hudson, p. 45-74.

YAZZIE, Robert (2000). « Indigenous Peoples and Postcolonial Colonization », Marie Battiste (Ed.), *Reclaiming Indigenous Voice and Vision*, Vancouver: UBC Press, p. 39-49.

YOUNGBLOOD HENDERSON, James (Sákéj) (2000). « Postcolonial Ghost Dancing: Diagnosing European Colonialism », dans Marie Battiste, *Reclaiming Indigenous Voice and Vision*, Vancouver: UBC Press, p. 57-76.

YUXWELUPTUN, Lawrence Paul (2003). « Artist Statement: Lawrence Paul Yuxweluptun » dans *An Indian Act: Shooting the Indian Act. A Performance by Lawrence Paul Yuxweluptun* [CD-ROM], sonore, couleur; 12 cm, Vancouver: Grunt

