

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

PHOTOGRAPHIE, AUTOREPRÉSENTATION ET DÉCOLONISATION : LES  
CATALOGUES ET BROCHURES D'EXPOSITIONS COLLECTIVES DE PHOTOGRAPHES  
AUTOCHTONES AUX ÉTATS-UNIS ET AU CANADA – 1984-2009

THÈSE  
PRÉSENTÉE  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DU DOCTORAT EN HISTOIRE DE L'ART

PAR  
SOPHIE GUIGNARD

DÉCEMBRE 2024

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de thèse, Vincent Lavoie, qui m'a conseillée tout au long de ce parcours et aidée à mener ce projet à terme. Je remercie également les membres du jury pour leur lecture attentive de ma thèse. Mes remerciements vont ensuite aux photographes qui ont accepté de me rencontrer et partager leur point de vue sur l'histoire photographique dont il est question dans ces pages.

Cette thèse de doctorat m'a amenée à rencontrer de nombreuses personnes, dont beaucoup ont contribué, de près ou de loin, à l'avancement de cette recherche et à sa finalisation. Je remercie notamment le Centre Figura, et sa coordonnatrice Elaine Després, de m'avoir fourni un point d'ancrage accommodant et bienveillant à l'université au cours de ces dernières années.

Je remercie aussi mes collègues, rencontré.e.s pendant mon parcours universitaire au Québec, et que je compte aujourd'hui parmi mes ami.e.s : Andrée-Anne, Gina, Julie R., Lisa, Louis, Véronique. Un merci tout particulier à Fanny, Julie G., Marie-Charlotte et Raphaëlle pour leurs relectures à différentes étapes du processus. Nos échanges m'ont apporté la stimulation intellectuelle, le réconfort et le courage nécessaires pour aller au bout de ce doctorat. Merci aussi à Alexandra pour son aide dans la transcription des entrevues.

Merci également à mes amies de plus longue date pour leur écoute et leurs encouragements au fil des années : Aliénor, Alix, Caroline, Clémentine, Enora, Isis, Julie G., Julie C., Lydie, Pauline, Rebecca, Valérie.

Finalement, un grand merci à ma famille, mes parents et mon frère en particulier, de m'avoir toujours fait confiance et soutenue dans mes projets, sans juger ni poser trop de questions. Un merci spécial à Karim, mon conjoint, de m'avoir accompagnée au quotidien dans cette aventure, avec tout ce que cela implique. Mon dernier merci va à Gabriel, arrivé en cours de route, pour m'avoir forcée à prendre du recul et des pauses salvatrices. Sa joie de vivre communicative et son regard neuf sur le monde me poussent régulièrement à renouveler le mien.

## AVANT-PROPOS

Née en France dans la première moitié des années 1980, mon rapport aux peuples autochtones s'est d'abord construit, comme la majorité des personnes de ma génération, par les livres et les images. Mon père affectionnait tout particulièrement les films de Westerns, et les bandes dessinées de Yakari et de Tintin en Amérique ont fait partie de mes lectures d'enfance. Par la suite, c'est mon attrait pour la photographie, et ses usages politiques et sociaux, qui m'a, au fur et à mesure des années et des rencontres, conduit vers les intérêts de recherche présentés dans cette thèse.

En 2006, dans le cadre d'un Master en « Sociologie et anthropologie : politique, culture et migration » à l'Université Paris 7 Denis-Diderot, j'ai réalisé un échange universitaire à la University of New South Wales de Sydney, en Australie. Lors de cet échange, j'ai eu la chance de suivre des cours au centre d'études autochtones Nura Gili de mon université d'accueil. L'un des cours portait sur l'histoire de la colonisation australienne selon une perspective autochtone et était donné par l'artiste visuelle gamilaraay et wailwan Rea Saunders. Cette expérience a constitué ma première rencontre avec les arts visuels des Premières Nations d'Australie, ainsi que le début d'un « désaprentissage » du récit dominant sur la colonisation.

De retour en France, alors qu'il me restait mon mémoire de Master à écrire, j'ai travaillé à titre d'assistante de l'attachée culturelle de l'Ambassade d'Australie à Paris de 2006 à 2009. C'est alors que j'ai découvert le travail documentaire du photographe Ricky Maynard, membre des peuples de Ben Lomond et de Cape Portland en Tasmanie. Nous avons en effet présenté l'exposition rétrospective du photographe, intitulée *Portrait of a Distant Land* et produite par le musée d'art contemporain de Sydney, dans le cadre de la première édition du festival Photoquai, organisé par le musée du quai Branly. Cette rencontre avec les images de Ricky Maynard a eu pour effet de réorienter mes intérêts de recherche en photographie de façon substantielle. J'ai ainsi redirigé le sujet de mon mémoire de Master sur le travail du photographe et les enjeux liés à la représentation photographique des peuples aborigènes.

Quelques années plus tard, mon intérêt pour le travail des photographes contemporains autochtones s'est réaffirmé et, nouvellement arrivée au Québec, j'ai entrepris de poursuivre ma réflexion sur ce sujet à travers une thèse de doctorat. En voici le résultat.

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS .....	i
AVANT-PROPOS .....	ii
LISTE DES FIGURES.....	viii
LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES .....	xii
RÉSUMÉ.....	xiii
ABSTRACT .....	xv
INTRODUCTION.....	1
1.1 Photographie, peuples autochtones et colonisation .....	2
1.2 La photographie comme outil de résistance et d'autoreprésentation.....	5
1.3 Les expositions collectives de photographes autochtones.....	7
1.4 Les catalogues et brochures d'exposition comme corpus d'étude.....	9
1.5 Questions de recherche, objectifs et apports de la thèse.....	12
1.6 Cadre théorique et méthodologique.....	13
1.6.1 Les catalogues et brochures d'exposition comme méthode de recherche.....	17
1.6.2 Les entretiens .....	18
1.7 Sources.....	20
1.8 Terminologie.....	20
1.8.1 « Autochtone » .....	20
1.8.2 « Indien ».....	21
1.8.3 Écriture inclusive .....	21
1.9 Plan de la thèse .....	22
1.10 Présentation des photographes participants à la recherche.....	23
PARTIE 1 CONTEXTES ET DÉVELOPPEMENTS D'UNE HISTOIRE COLLECTIVE DE L'AUTOREPRÉSENTATION PHOTOGRAPHIQUE (1984-2016).....	32
CHAPITRE 1 LES ANNÉES 1980 ET L'ÉMERGENCE D'UNE COMMUNAUTÉ PHOTOGRAPHIQUE : LES PREMIERS CATALOGUES ET BROCHURES D'EXPOSITIONS COLLECTIVES .....	34
1.1 Une conjoncture politique et artistique propice à un « momentum » photographique.....	36
1.1.1 L'activisme politique des années 1960-1970 et le développement d'un mouvement pan-autochtone : vers une meilleure visibilité politique et médiatique.....	37
1.1.2 Le développement de l'art autochtone contemporain .....	46

1.2 L'émergence d'une communauté de photographes : sortir les photographes du « placard » et les photographies du « tiroir » .....	52
1.2.1 Deux moments fondateurs : <i>Contemporary Native American Photography</i> (1984) et <i>Visions From Contemporary Native Photographers</i> (1985) .....	53
1.2.1.1 <i>Contemporary Native American Photography</i> (1984) .....	53
1.2.1.2 <i>Visions</i> et la création de la Native Indian/Inuit Photographers' Association (NIIPA) .....	57
1.2.2 Des événements inédits pour l'apparition d'une communauté de photographes .....	64
1.3 <i>The Photograph and The American Indian</i> (1994 [1985]) et <i>Silver Drum. Five Native Photographers</i> (1986) : le début d'une prise en compte des photographes autochtones et la mise en place d'un réseau .....	67
1.3.1 <i>The Photograph and the American Indian</i> (1994 [1985]) : la prise en compte des photographes autochtones dans le débat universitaire .....	68
1.3.2 <i>Silver Drum</i> et les suites du colloque inaugural de la NIIPA .....	76
CHAPITRE 2 ÉVOLUTIONS D'UNE HISTOIRE PHOTOGRAPHIQUE IMPRIMÉE : DE 1990 À 2016.....	85
2.1 Poser les jalons pour les générations futures : l'effervescence des années 1990 .....	85
2.1.1 <i>Language of the Lens</i> : une petite brochure pour une avancée majeure .....	90
2.1.2 <i>No Borders</i> et la NIIPA dans les années 1990 .....	92
2.1.3 1992 et le corpus vu en négatif .....	95
2.1.4 L'après 1992.....	100
2.1.5 1995 et le boom des catalogues d'expositions collectives .....	103
2.1.6 <i>Native Nations</i> : une exposition collective hors du sol nord-américain.....	110
2.2 Étendre les horizons de la photographie : de 2000 à 2016 .....	117
2.2.1 <i>Reminiscing...</i> et la fin de la NIIPA .....	119
2.2.2 <i>alt.shift.control</i> et la création numérique .....	122
2.2.3 <i>Our People, Our Land, Our Images</i> et l'internationalisation de la photographie autochtone.....	125
2.2.4 <i>Steeling the Gaze / Regards d'acier</i> : une brochure pour conclure.....	129
2.3 Remarques conclusives.....	133
PARTIE 2 ENJEUX ET STRATÉGIES DE L'AUTOREPRÉSENTATION PHOTOGRAPHIQUE .....	140
CHAPITRE 3 DÉCOLONISER LA PHOTOGRAPHIE : CONFRONTER, RÉÉCRIRE ET REVISITER L'HISTOIRE DES REPRÉSENTATIONS PHOTOGRAPHIQUES DES PEUPLES AUTOCHTONES .....	142
3.1 Le mythe de l'« Indien d'Amérique » : la photographie comme véhicule des stéréotypes et comme agent de la construction du sujet colonial .....	143
3.1.1 Aux origines du stéréotype photographique : le XIX <sup>e</sup> siècle et le regard anthropologique .....	149
3.1.2 Edward S. Curtis, emblème du stéréotype de l'« Indien » : évolutions et répétitions.....	155

3.1.3 Pourquoi décoloniser? Les effets du stéréotype visuel .....	160
3.2 Renverser le mythe de l'« Indien » : la photographie comme agent de déconstruction .....	164
3.2.1 Discours sur le stéréotype et stratégies de déconstruction : évolutions et persistances .....	166
3.2.2 Stratégies photographiques de décolonisation .....	173
3.2.2.1 Le banal et l'ordinaire contre l'exotisme spectaculaire.....	173
3.2.2.2 Le corps comme intervention performative .....	178
3.2.2.3 L'humour comme geste politique pour détourner et rejouer l'histoire .....	183
3.2.3 Edward Curtis vu par les photographes autochtones : réponses, reprises et nouvelles perspectives.....	186
3.3 Pour une autohistoire photographique .....	195
3.3.1 (Re)Contextualiser l'histoire des représentations photographiques.....	196
3.3.2 Exposer les photographes autochtones historiques pour réécrire et rééquilibrer l'histoire des représentations photographiques .....	206
3.3.2.1 <i>Silver Drum</i> (1986) et les prémisses de la documentation d'une pratique photographique historique : le photographe tlingit George Johnston .....	207
3.3.2.2 <i>Native Nations</i> (1998) et les développements d'une autohistoire visuelle : Jennie Ross Cobb et Richard Throssel.....	212
3.3.2.3 <i>Our People, Our Land, Our Images</i> (2006) : confirmation et expansion d'une autohistoire .....	218
3.4 Remarques conclusives.....	220
 CHAPITRE 4 AUTOCHTONISER LA PHOTOGRAPHIE : DOCUMENTER LES RELATIONS ET RENDRE VISIBLES LES SAVOIRS ET LES VISIONS DU MONDE AUTOCHTONES.....	
4.1 Documenter les relations : photographier les modes de vie, les proches et les communautés .....	227
4.1.1 Documenter les modes de vie et les traditions .....	228
4.1.2 Photographier sa famille .....	240
4.1.3 Faire le portrait des communautés .....	253
4.1.3.1 Les <i>Elders</i> : portraits d'ânés.....	253
4.1.3.2 La communauté des arts .....	259
4.1.3.3 La communauté urbaine .....	266
4.1.4 En guise de conclusion : la pratique photographique comme méthodologie autochtone des trois « R's ».....	274
4.2 Exprimer un autre rapport à soi et au monde : (re)constructions et manipulations photographiques .....	279
4.2.1 Manipulations photographiques et mises en scène de soi : exprimer la complexité des identités vécues et reconstruire la subjectivité individuelle .....	280
4.2.2 Intégrer les mythes et histoires culturelles .....	292
4.3 Remarques conclusives.....	301



CONCLUSION .....	305
ANNEXE A – Recension des expositions collectives de photographes autochtones de 1984 à 2016. Tableau de synthèse .....	317
ANNEXE B – Questionnaires pour les entrevues semi-dirigées .....	326
ANNEXE C – 1re Entrevue avec Jeff Thomas - 13 octobre 2017. Transcription .....	329
ANNEXE D – 2e Entrevue avec Jeff Thomas - 29 juin 2018. Transcription .....	350
ANNEXE E – 1ere Entrevue avec Shelley Niro - 8 février 2018. Transcription .....	361
ANNEXE F – 2e Entrevue avec Shelley Niro - 2 juillet 2018. Transcription .....	371
ANNEXE G – Entrevue avec Rosalie Favell - 11 octobre 2018. Transcription .....	382
ANNEXE H – 1re Entrevue avec Rick Hill - 23 octobre 2018. Transcription .....	397
ANNEXE I – 2e Entrevue avec Rick Hill - 15 janvier 2020. Transcription .....	404
ANNEXE J – Entrevue avec Martin Akwiranoron Loft - 10 avril 2019. Transcription .....	414
ANNEXE K – Entrevue avec Richard Ray Whitman - 11 avril 2020. Transcription .....	428
ANNEXE L – Certification d'approbation éthique et Avis final de conformité .....	434
BIBLIOGRAPHIE .....	436
INDEX DES NOMS PROPRES LES PLUS CITÉS .....	470

## LISTE DES FIGURES

Figure 1.1. Aperçu de la brochure <i>Contemporary Native American Photography</i> (1984). .....	54
Figure 1.2. Extraits du catalogue <i>Visions From Contemporary Native Photographers</i> (NIIPA, 1985). Montage des doubles pages dédiées aux photographes. ....	59
Figure 1.3. Aperçu de <i>Silver Drum</i> (NIIPA, 1986). Montage de pages extraites du catalogue. ....	77
Figure 2.1. Aperçu de la brochure <i>Language of the Lens</i> (1990). ....	91
Figure 2.2. Aperçu de <i>No Borders</i> (NIIPA, 1991). Montage de pages extraites du catalogue. ....	93
Figure 2.3. Larry McNeil. <i>The Feather series</i> (1992). Extrait de la première double page du catalogue <i>Native Nations</i> (1998). ....	100
Figure 2.4. Aperçu de <i>From Icebergs To Iced Tea</i> (1994). Montage de pages extraites du catalogue. ....	102
Figure 2.5. Aperçu de <i>Strong Hearts. Native American Visions and Voices</i> (1995). Montage de pages extraites du catalogue. ....	104
Figure 2.6. Aperçu de <i>AlterNative. Contemporary Photo Compositions</i> (1995). Montage de pages extraites du catalogue. ....	106
Figure 2.7. Aperçu de <i>Image and Self in Contemporary Native American Photoart</i> (1995). Montage de pages extraites du catalogue. ....	109
Figure 2.8. Aperçu de <i>Native Nations</i> (1998). Montage de pages extraites du catalogue. ....	111
Figure 2.9. Aperçu de <i>Reminiscing...</i> (NIIPA, 2000). Montage de pages extraites du catalogue. ....	120
Figure 2.10. Aperçu de <i>alt.shift.control. Musings on Digital Identity</i> (2000). Montage de pages extraites du catalogue. ....	123
Figure 2.11. Aperçu de <i>Our Land, Our People, Our Images</i> (2006). Montage de pages extraites du catalogue. ....	125
Figure 2.12. Aperçu des brochures <i>Steeling The Gaze / Regards d'acier</i> (2009). ....	130
Figure 3.1. Reproductions de cartes-de-visite issues de la collection William Blackmore. Extrait des pages 130-131 du catalogue <i>Native Nations</i> (1998). ....	152

Figure 3.2. Reproductions de portraits de délégations autochtones réalisés au studio de James McClees par Julian Vannerson et Samuel Samuel Cohner (1857-1858). Extrait des pages 96-97 du catalogue <i>Native Nations</i> (1998).	153
Figure 3.3. Larry McNeil. « Real Indians ». 1977.	163
Figure 3.4. Aperçu de la première et de la dernière page de la version française de la brochure <i>Regards d'Acier. Portrait par des Artistes Autochtones</i> (2009).	170
Figure 3.5. Aperçu de la première et de la dernière page de la version anglaise de la brochure <i>Steeling the Gaze. Portraits by Aboriginal Artists</i> (2009).	170
Figure 3.6. Aperçu de la troisième page de la brochure <i>Contemporary Native American Photography</i> (1984).	174
Figure 3.7. Aperçu de la première page de la brochure <i>Contemporary Native American Photography</i> (1984).	175
Figure 3.8. Lee Marmon. « White Man's Moccasins ». Jeff Sousea, Laguna Pueblo. 1954.	176
Figure 3.9. Jeff Thomas. « How Do You Measure Up? ». 1994.	178
Figure 3.10. Erica Lord. « Untitled (I Tan) ». Chicago. 2006. De la série <i>Tanning Project</i> . Extrait de la page 65 du catalogue <i>Our People, Our Land, Our Images</i> (2006).	180
Figure 3.11. Hulleah J. Tsinhnahjinnie. « Damn! There Goes the Neighborhood ». 1998.	185
Figure 3.12. David Neel. <i>Our Chiefs and Elders</i> . Extrait des pages 88 et 89 du catalogue <i>Strong Hearts</i> (1995).	188
Figure 3.13. David Neel. « Catherine Adams. Born 1903. Gwa'sala' Nakwaxda'xw Reserve, BC. Parents: Kenneth and Lucy Henderson ». Diptyque publié dans <i>Our Chiefs and Elders</i> (1992 : 134-135).	189
Figure 3.14. Illustrations accompagnant l'article « Historical Overview » de Rick Hill. Extrait de la page 8 du catalogue <i>Visions</i> (1986).	198
Figure 3.15. Photographie anonyme. « George Johnston and Matthew Jackson ». Extrait de la page 4 de <i>Silver Drum</i> (1986).	208
Figure 3.16. George Johnston. « John Thom's father, Kokla, with grizzly bear ». Extrait de la page 4 de <i>Silver Drum</i> (1986).	209
Figure 3.17. George Johnston. « George Johnston's boat towing his car down the lake after it was stranded by an early spring thaw ». Extrait de la page 8 de <i>Silver Drum</i> (1986).	209
Figure 3.18. George Johnston. « Mock Funeral, Buck Dickson, Charlie Louis and Others ». Extrait de la page 24 de <i>From Icerbergs to Iced Tea</i> (1994).	211

Figure 3.19. Jennie Ross Cobb. « Graduating Class of 1902, Cherokee Female Seminary, Tahlequah, Oklahoma ».....	213
Figure 3.20. Jennie Ross Cobb. « When the Train Came to Tahlequah ». 1902. ....	214
Figure 3.21. Richard Throssel. « 'The Three Scouts' Whiteman Runs Him, Hairy Mocassin, Goes Ahead ». 1908.....	216
Figure 3.22. Richard Throssel. « Interior of the Best Indian kitchen on the Crow Reservation ». 1910.....	216
Figure 3.23. Richard Throssel. « Unidentified Crow couple sitting in a tipi ». c. 1905-1911.....	218
Figure 3.24. Benjamine Haldane. Extrait de la page 3 du catalogue <i>Our People, Our Land, Our Images</i> (2006).....	219
Figure 4.1. Dorothy Chocolate. « Feast ». Fort Franklin. N.W.T. Extrait de la page 12 de <i>Visions From Contemporary Native Photographers</i> (1985).....	229
Figure 4.2. Dorothy Chocolate. Extrait des pages 10 et 11 du catalogue <i>Silver Drum</i> (1986).....	230
Figure 4.3. Lee Marmon. « Laguna Eagle Dancers ». 1949/1962. ....	234
Figure 4.4. Horace Poolaw. « Kiowa Group in American Indian Exposition Parade, Anadarko, Oklahoma ». 1941. ....	235
Figure 4.5. Shelley Niro. « Mohawks in Beehives ». 1991.....	243
Figure 4.6. Shelley Niro. « Time Travel Through Us ». 1999.....	246
Figure 4.7. Rick Hill. Extrait des pages 24 et 25 du catalogue <i>Silver Drum</i> (1986).....	249
Figure 4.8. Rick Hill. Extrait des pages 26 et 27 du catalogue <i>Silver Drum</i> (1986).....	250
Figure 4.9. Rick Hill. Extrait de la page 28 du catalogue <i>Silver Drum</i> (1986).....	251
Figure 4.10. Murray McKenzie. Extrait des pages 18 et 19 du catalogue <i>Silver Drum</i> (1986).....	254
Figure 4.11. Greg Staats. « Watchye II ». 1995.....	256
Figure 4.12. Karita Coffey. « Artists At Crow Fair ». 1977. ....	261
Figure 4.13. Richard Ray Whitman. « Do Indian Artists Go To Santa Fe When They Die? ». 1990. ....	262
Figure 4.14. Martin Loft. « Jesse, Mic-Mac ». 1985. De la série <i>Montreal Urban Native Portrait Project</i> . ....	268

Figure 4.15. Richard Ray Whitman. Série <i>Street Chiefs</i> . Extrait des pages 94 et 95 du catalogue <i>Strong Hearts</i> (1995). .....	270
Figure 4.16. Richard Ray Whitman. Série <i>Street Chiefs</i> . Extrait des pages 96 et 97 du catalogue <i>Strong Hearts</i> (1995). .....	271
Figure 4.17. Rosalie Favell. « Transformation ». 1999. De la série <i>Plain(s) Warrior Artist</i> . .....	282
Figure 4.18. Rosalie Favell. « Navigating By Our Grandmothers ». 2001. De la série <i>Plain(s) Warrior Artist</i> . .....	284
Figure 4.19. Shan Goshorn. Série <i>Earth Renewal</i> . c. 1998. Extrait des pages 28 et 29 du catalogue <i>Our People, Our Land, Our Images</i> (2006). .....	286
Figure 4.20. Hulleah Tsinhnahjinnie. « Would I have been a member of the Nighthawk Society or the Snake Society or would I have been a half-breed leading the whites to the full-bloods? ». 1990. ....	290
Figure 4.21. Larry McNeil. « Raven Creation Story ». 1998. De la série <i>Fly By Night Mythology</i> . .....	294
Figure 4.22. Larry McNeil. « Fly don't walk ». 1998. De la série <i>Fly By Night Mythology</i> . .....	295
Figure 4.23. Larry McNeil. « Yéil ». 1998. De la série <i>Raven Ask Pontiac</i> . .....	297
Figure 4.24. Shelley Niro. « Flying Woman #8 ». 1994. ....	299

\*

*Toutes les images sont reproduites à des fins d'éducation. Des démarches pour obtenir l'autorisation de reproduction ont été entreprises auprès de tous les artistes. Certains n'ont toutefois pas pu être contactés. J'ai estimé préférable de reproduire leurs images plutôt que de les retirer, ceci afin de mettre en valeur la contribution de ces photographes à l'histoire abordée dans cette thèse.*

*Tous les photographes qui ont répondu à ma demande d'autorisation ont accepté que leurs images soient reproduites à des fins pédagogiques. La mention « avec l'aimable autorisation de l'artiste » a alors été ajoutée dans la légende après les informations de copyright.*

## **LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES**

AICA : American Indian Contemporary Arts

BIA : Bureau of Indian Affairs

CMCP : Canadian Museum of Contemporary Photography

IAIA : Institute of American Indian Arts

MCAC : McMichael Canadian Art Collection

MIA : Minnesota Institute of Art

MCPC : Musée canadien de la photographie contemporaine

MBAC : Musée des beaux-arts du Canada

NIIPA : Native Indian/Inuit Photographers Association

PNIAI : Professional Native Indian Artists Inc.

SCANA : Society of Canadian Artists of Native Ancestry

SPE : Society for Photographic Education

## RÉSUMÉ

La photographie occupe une place complexe et singulière dans l'histoire des relations entre communautés autochtones et allochtones. En Amérique du Nord, le médium a largement contribué à façonner ce que Marcia Crosby (1991) et Daniel Francis (1992) ont appelé « l'Indien Imaginaire ». Bien que des Autochtones aient utilisé la photographie dès le XIX<sup>e</sup> siècle et tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, leurs images demeurent souvent méconnues du grand public.

Dans les années 1980, un phénomène nouveau prend son essor : la production d'expositions collectives de photographes autochtones sur le territoire connu comme les États-Unis et le Canada. Ces expositions manifestent une présence photographique autochtone et articulent une revendication axée autant sur l'usage du médium que sur une appartenance culturelle collective. C'est à cette double revendication que s'intéresse cette thèse.

Mes recherches ont répertorié 56 expositions collectives de photographes autochtones de 1984 à 2016. 14 de ces expositions ont donné lieu à des publications, la dernière datant de 2009. Les œuvres et le discours produits dans les catalogues et brochures qui accompagnent ces expositions se structurent autour de l'autoreprésentation, ici appréhendée comme un mouvement collectif centré sur la pratique photographique, et dont l'enjeu principal consiste en la prise de contrôle des moyens de représentation d'un groupe social ou culturel donné.

À travers l'étude de ces imprimés ainsi que des entretiens avec des photographes contemporains autochtones, cette thèse cherche à répondre à deux grandes questions de recherche. La première concerne la valeur méthodologique des publications étudiées : quelle histoire de la photographie autochtone en Amérique du Nord les catalogues et brochures d'expositions collectives de photographes autochtones permettent-ils d'écrire? La deuxième question porte plus spécifiquement sur l'autoreprésentation photographique : quelles sont les stratégies visuelles et discursives de l'autoreprésentation autochtone *par* la photographie que l'analyse du corpus de recherche permet d'envisager?

Dans une première partie, je dresse les contours de l'histoire collective de l'autoreprésentation que l'examen des catalogues et brochures d'expositions collectives de photographes autochtones permet d'appréhender. Les deux chapitres qui composent cette partie présentent le corpus de recherche tout en le situant dans son cadre de production – les expositions – ainsi que dans le contexte politique, social, historique et artistique de leur époque.

Dans une deuxième partie, je fais ressortir des principes structurants l'autoreprésentation autochtone *par* la photographie dans les catalogues et brochures d'expositions collectives étudiées. Cette partie est divisée en deux chapitres qui s'articulent autour de deux processus au cœur des enjeux abordés par cette recherche : un processus de décolonisation, sur lequel porte le troisième chapitre, et un processus d'autochtonisation, qui fait l'objet du quatrième chapitre.

Cette thèse entend ainsi montrer que l'étude conjointe des catalogues et brochures d'expositions collectives de photographes autochtones, jamais mis en relation auparavant, favorise une meilleure

compréhension d'une histoire photographique jusque-là peu considérée. Ces publications constituent des outils méthodologiques autant pour le travail historiographique que pour l'examen et la compréhension des enjeux et des stratégies de l'autoreprésentation autochtone *par* la photographie. Malgré le peu d'attention critique que ces imprimés ont suscité jusqu'à présent, ils jouent un rôle de médiation particulièrement adapté à un dialogue inter- et trans- culturel, dans la mesure où ils favorisent l'accès aux enjeux photographiques autochtones depuis le point de vue des artistes et des commissaires des Premiers Peuples qui ont, depuis les années 1980, été les agents principaux du discours sur la photographie contemporaine autochtone.

À ce jour, aucune recherche n'a exploré l'histoire des expositions collectives de photographes autochtones en Amérique du Nord et de leurs publications. En comblant cette lacune, cette étude participe ainsi aux efforts de décolonisation des études photographiques et contribue à l'élargissement des connaissances sur la diversité des histoires photographiques en Amérique du Nord.

Mots clés : Photographie, Autochtone, Autoreprésentation, Exposition collective, Catalogue d'exposition, États-Unis, Canada, Décolonisation, Autochtonisation.



## ABSTRACT

Photography occupies a complex and singular place in the relations between Indigenous and non-Indigenous communities. In North America, the medium has played a major role in shaping what Marcia Crosby (1991) and Daniel Francis (1992) have called the “Imaginary Indian”. Although Native peoples used photography as early as the 19<sup>th</sup> century and throughout the 20<sup>th</sup> century, their images often remain unknown to the general public.

In the 1980s, a new phenomenon takes shape: the production of group exhibitions by Indigenous photographers in the United States and Canada. These exhibitions manifest an Indigenous photographic presence and articulate a claim based as much on the use of the medium as on a collective cultural belonging. It is this double claim that this research examines.

I have listed 56 group exhibitions by Indigenous photographers from 1984 to 2016. 14 of these exhibitions led to a publication, the most recent in 2009. The photographs and texts produced in the catalogues and brochures of these exhibitions are structured around self-representation, here understood as a collective movement focusing on photographic practice, and whose main issue is to take control of the means of representation of a given social or cultural group.

Through the study of these publications and interviews with contemporary Native photographers, this thesis seeks to answer two research questions. The first concerns the methodological value of these publications: What history of Indigenous photography in North America can be written through the study of catalogues and brochures of group exhibitions by Native photographers? The second question relates more specifically to the topic of photographic self-representation: what are the visual and discursive strategies of Indigenous self-representation through photography that the analysis of these publications makes it possible to consider?

In the first part, I outline the collective history of self-representation that can be grasped by examining the catalogues and brochures of collective exhibitions by Indigenous photographers. The two chapters that make up this part present the body of publications while situating it in its context of production – the exhibitions – as well as in the political, social, historical, and artistic context of their time.

In the second part, I highlight the principles structuring Indigenous self-representation through photography in the catalogues and brochures of the group exhibitions examined. This part is divided into two chapters, each focusing on a process at the heart of the issues addressed by this research: a process of decolonization, which is the subject of the third chapter, and a process of indigenization, which is the subject of the fourth chapter.

The aim of this thesis is to show that the joint study of catalogues and brochures from group exhibitions by Native photographers, which have never been brought together before, provides a better understanding of a hitherto little considered photographic history. These publications provide methodological tools both for historiographical work and for examining and understanding the issues and strategies of Indigenous self-representation through photography. Despite the scant

critical attention they have received, these publications play a mediating role that is particularly well suited to intercultural and transcultural dialogue.

To date, no research has explored the history of group exhibitions by Indigenous photographers in North America and their publications. By filling this gap, this study contributes to the decolonization of photographic studies and to a broader understanding of the plurality of photographic histories in North America.

**Keywords :** Photography, Indigenous, Self-representation, Group exhibitions, Exhibition catalogue, United States, Canada, Decolonization, Indigenization.

## INTRODUCTION

En 1983 paraît le catalogue *Hopi Photographers, Hopi Images*. Il accompagne l'exposition *7 Views of Hopi : Photography of the Hopi People by Hopis Themselves*, présentée à la Northlight Gallery de l'Arizona State University (Tempe, Tuscon)<sup>1</sup>. Cette exposition et son catalogue constituent la toute première initiative collective connue qui réunisse des photographes autochtones. *7 Views of Hopi* marque ainsi le début d'un phénomène nouveau qui prend son essor dans les années 1980 : la production d'expositions collectives de photographes autochtones sur le territoire connu comme les États-Unis et le Canada.

Si ce sont exclusivement des photographes Hopi qui sont mis à l'honneur dans l'exposition de 1983, celles qui suivent, et dont il est question dans cette thèse, regroupent des photographes issus de diverses cultures et nations autochtones<sup>2</sup> réparties sur l'ensemble du territoire. Ces expositions, dont certaines ont accompagné des événements tels que des congrès ou des colloques universitaires, manifestent une présence photographique autochtone et articulent une revendication axée autant sur l'usage du médium que sur une appartenance culturelle collective. C'est à cette double revendication que s'intéresse la présente thèse.

Il importe de préciser d'emblée que le terme « autochtone », qui sera utilisé tout au long de ce travail, renvoie à une définition collective, politique et historique de l'identité. Consciente qu'il est initialement une construction coloniale vouée à catégoriser les premiers habitants par opposition aux nouveaux arrivants venus d'Europe, le terme « autochtone » fait référence ici, en accord avec la Déclaration des Nations Unies sur les droits des peuples autochtones (2007), à des peuples minoritaires qui ont été politiquement, historiquement, culturellement et économiquement marginalisés. L'autochtonie renvoie ainsi à une identité qui relie une expérience historique de

---

<sup>1</sup> L'exposition voyage ensuite aux États-Unis pendant quelques années. Elle a notamment été présentée au National Museum of Natural History de la Smithsonian Institution à Washington de mars à juin 1986. L'exposition est subventionnée en partie par la Arizona Commission on the Arts, ainsi que quelques autres financeurs privés (Arizona Bank, Salt River Project, Mountain Bell, Gallery Ten, et Nathaniel Owings).

<sup>2</sup> Aux États-Unis, le terme « tribu » (tribe) est plus communément employé pour parler des communautés autochtones. Tout au long de ce travail, je privilégie toutefois les termes « communauté » ou « nation » car je considère qu'ils reflètent mieux les revendications politiques autochtones en matière de souveraineté. La terminologie usuelle au Canada privilégie également l'emploi de ces mots.

colonisation à des existences plurielles, ancrées dans des lieux et des cultures spécifiques (Arndt, 2014 : 80). De plus, bien que les peuples autochtones représentent des groupes distincts aux philosophies et aux pratiques culturelles variées, il existe des concepts ontologiques et des façons d'être au monde qui sont partagés entre les cultures (Igliorte et Taunton, 2022 : 9; Rickard, 2013 : 59; Weaver, 2001 : 240). L'historien wendat Georges Sioui explique :

Sur tout le continent américain, il n'y a jamais eu de frontières idéologiques (politiques et religieuses) entre ethnies et les Amérindiens (et ceux qui les connaissent bien) ont en commun une profonde parenté culturelle, en dépit des distances physiques qui les séparent, pour plusieurs, depuis toujours. (1989 / 1999 : 131)

C'est à ces valeurs et à ces expériences partagées que cette recherche sur les expositions collectives de photographes autochtones s'intéresse. Dans la lignée de Georges Sioui, cette étude prend en compte le fait que la frontière nationale entre les États-Unis et le Canada a peu d'importance pour les nations autochtones, spécialement pour celles qui s'étendent des deux côtés<sup>3</sup>. Les expositions collectives de photographes autochtones auxquelles cette thèse s'intéresse regroupent des photographes issus de cultures et de nations réparties d'un océan à l'autre et du cercle arctique à la frontière mexicaine, ce qui explique la zone géographique considérée par la recherche. Ce travail invite donc à dépasser la logique de l'État-nation, dont les frontières sont des constructions coloniales.

### 1.1 Photographie, peuples autochtones et colonisation

La photographie occupe une place complexe et singulière dans l'histoire des relations entre communautés autochtones et allochtones. L'exemple de l'exposition *7 Views of Hopi* et de son catalogue pose les termes du débat de façon éloquente en raison des rapports historiques des Hopis à la photographie<sup>4</sup>. Les Hopis font en effet partie des communautés autochtones d'Amérique du

---

<sup>3</sup> Il convient toutefois de préciser que les frontières territoriales existaient entre les nations autochtones avant la colonisation. À ce propos, voir par exemple « L'Amérique du Nord avant l'implantation européenne », le deuxième chapitre du livre de Denys Delâge, *Le pays renversé : Amérindiens et européens en Amérique du nord-est, 1600-1664*, Montréal : Les éditions du Boréal Express, 1985, p. 47-88; et « Au commencement était le Nouveau Monde », la première partie du livre d'Olive Patricia Dickason, *Les Premières Nations du Canada*, Québec : Les éditions du Septentrion, 1996, p. 22-78.

<sup>4</sup> Pour plus de détails sur les rapports historiques des Hopis à la photographie, voir l'article d'Erin Younger, « Changing Images. A Century of Photography on the Hopi Reservation », dans le catalogue de l'exposition *Hopi Photographers/ Hopi Images* (Masayeva et Younger, 1983). Pour une étude de la place de la photographie et ses enjeux dans la culture Hopi, voir également Patrick Perez (2000).

Nord les plus connues du grand public<sup>5</sup> et ont, à ce titre, fait l'objet d'un attrait manifeste pour la photographie ethnographique et touristique au tournant du XX<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup>. Les Hopis ont interdit les photographies pendant les cérémonies dès les années 1910, non seulement pour mettre fin au dérangement causé par les touristes photographes, mais aussi pour soustraire leur vie privée et leurs rituels au regard du Bureau of Indian Affairs, qui utilisait les photographies pour discréditer les rites religieux autochtones (Lippard, 1992 : 29). L'exemple des Hopis, et des restrictions photographiques qu'ils ont mis en place, témoigne ainsi de l'impact à la fois symbolique et réel de la photographie sur les sociétés autochtones.

La place de la photographie dans la colonisation des peuples autochtones en Amérique du Nord<sup>7</sup> a été analysée autant par des historiens de la photographie, des anthropologues visuels que des théoriciens culturels (Edwards, 1992, 2001; Langford, 2007 : Chapitre 4; Maxwell, 1999; Payne, 2002; Sandweiss, 2002; Williams, 2003). Il est aujourd'hui largement reconnu que la photographie a, depuis ses débuts, représenté un médium de choix non seulement pour soumettre les peuples autochtones au regard curieux des spectateurs allochtones (Edwards, 2011) et accompagner le développement de l'anthropologie au XIX<sup>e</sup> siècle (Edwards, 1992, 2001 et 2011; Edwards et Morton, 2009; Joseph et Mauuarin, 2018; Pinney, 2011), mais également pour justifier les projets d'expansion territoriale des gouvernements nouvellement établis (Sandweiss, 2002; Snyder 2002;

---

<sup>5</sup> Vivant dans les hauts plateaux du nord-est de l'Arizona, les Hopis sont restés relativement isolés des contacts coloniaux jusque dans les années 1850, malgré quelques visites d'explorateurs espagnols au XVI<sup>e</sup> siècle (Masayesva et Younger, 1983 : 14). Lorsque les États-Unis ont pris le contrôle politique de la région en 1848, plusieurs expéditions sont organisées en territoire hopi à partir des années 1850, afin de cartographier les territoires nouvellement acquis et trouver des itinéraires ferroviaires transcontinentaux. Ces expéditions emploient des photographes qui ramènent des documents photographiques. De la même façon, des expéditions scientifiques sont organisées dans les années 1870 et 1880, et emploient des photographes pour documenter la région et ses habitants, parmi lesquels John K. Hillers est certainement le plus connu. La colonisation des territoires hopi s'est donc faite, dès le début, avec le concours de la photographie.

<sup>6</sup> C'est notamment le développement ferroviaire dans la région à la fin des années 1890, ainsi que l'aspect spectaculaire de certaines cérémonies rituelles comme la danse du Serpent, qui ont contribué à l'intérêt photographique envers les Hopis (Masayesva et Younger, 1983 : 17; 22).

Dans le domaine de l'histoire de l'art, c'est Aby Warburg qui s'est intéressé à la danse rituelle du serpent dans une célèbre conférence, contribuant ainsi à la renommée de la culture hopi en Europe. Donnée en 1923 dans une clinique psychiatrique suisse afin de démontrer la guérison de l'historien de l'art, la conférence a été publiée en français : Aby Warburg, Fritz Saxl et Benedetta Cestelli Guidi. (2003). *Le rituel du serpent: récit d'un voyage en pays pueblo*. Paris : Macula.

<sup>7</sup> Dans ce texte, le terme « Amérique du Nord » sera utilisé comme synonyme du Canada et des États-Unis réunis. Même si la zone géographique « Amérique du Nord » inclue également le Mexique et le Groenland, les histoires politiques et artistiques de ces deux pays sont trop différentes de celles du Canada et des États-Unis pour être prises en compte ici.

Williams 2003), rendre compte des succès de la mission civilisatrice des politiques coloniales (Angel et Wakeham 2016; Farrell Racette 2009; Mauro 2011) et, ultimement, contribuer à façonner le concept de différence raciale (Dewdney et Phillips, 1994; Hight et Sampson 2002; Poole, 1997; Wallis et Fusco, 2003).

Ainsi, la photographie se situe au cœur d'un réseau idéologique, scientifique, politique et esthétique qui a favorisé la construction d'un mythe de l'Autre et qui a accompagné les politiques de gestion des populations et d'occupation territoriale à l'époque de l'expansion coloniale. Cherchant souvent plutôt à illustrer une idée qu'à rendre compte d'une réalité historique, la photographie a eu un impact incontestable sur les Autochtones à travers le monde en générant des représentations bien souvent erronées dont les stéréotypes perdurent encore aujourd'hui. En Amérique du Nord, le médium a largement contribué à la construction de ce que l'auteur Daniel Francis (1992) et l'historienne de l'art Marcia Crosby (1991) ont appelé « l'Indien Imaginaire » (*The Imaginary Indian*).

Dans bien des cas, l'un des problèmes majeurs au cœur de la relation entre Autochtones et photographie est à envisager sous l'angle de l'économie visuelle<sup>8</sup>, notamment la circulation massive et à grande échelle de certaines images, le plus souvent historiques et issues du regard de photographes allochtones. En ce sens, l'anthropologue visuelle Elizabeth Edwards explique que l'économie visuelle au sein de laquelle les photographies d'Autochtones opéraient au XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle constitue l'élément central de la construction d'une image de l'Autre (2011). L'écrivain et critique comanche Paul Chaat Smith parle à ce sujet de « paradoxe Indien » : « [N]early erased, almost invisible, yet almost everyone in the world knows something about us. » (2012 : 213) C'est ainsi que le champ des représentations photographiques des Autochtones est traversé par un paradoxe : d'une part, une hypervisibilité de représentations historiques issues du

---

<sup>8</sup> L'expression « économie visuelle » a été développée par Deborah Poole (1997) dans son ouvrage *Vision, Race and Modernity: a visual economy of the Andean Image World*. Selon l'auteure, l'économie visuelle est constituée de trois caractéristiques principales : « une organisation de la production, englobant aussi bien les individus que les différentes technologies qui produisent les images » ; « la circulation de biens, ou dans ce cas précis, d'images et d'images-objets » ; et « les systèmes culturels et discursifs à travers lesquels les images graphiques sont évaluées, interprétées et se voient assigner une valeur historique, scientifiques et esthétiques. » (Poole, 1997 : 9-10).

regard de photographes allochtones, le plus souvent passéistes, essentialistes et stéréotypées et, d'autre part, une quasi-invisibilité des images réalisées par des Autochtones.

En effet, même si le médium a été utilisé par des Autochtones dès le XIX<sup>e</sup> siècle et tout au long du XX<sup>e</sup> siècle, leurs images sont encore bien souvent inconnues du grand public. Les représentations photographiques des Premiers Peuples constituent donc, encore aujourd'hui, le lieu d'un conflit colonial. Ce rapport conflictuel n'est pas exclusif aux peuples autochtones d'Amérique du Nord, mais il possède de toute évidence ses propres problématiques et spécificités. La théoricienne et activiste afro-américaine bell hooks résume le problème ainsi : « All colonized and subjugated people who, by way of resistance, create an oppositional subculture within the framework of domination recognize that the field of representation (how we see ourselves, how others see us) is a site of ongoing struggle. » (1995 : 57) Ainsi, la photographie relève de politiques de la représentation<sup>9</sup> complexes et constitue, en elle-même, un enjeu de décolonisation.

## 1.2 La photographie comme outil de résistance et d'autoreprésentation

L'histoire de la photographie depuis la période de l'après-Deuxième Guerre mondiale est marquée par plusieurs exemples d'une utilisation du médium comme agent d'activisme social, de décolonisation, ou d'émancipation par divers groupes humains historiquement marginalisés. On pense notamment aux mouvements de décolonisation, à la lutte antiapartheid en Afrique du Sud ou encore aux mouvements de lutte pour les droits civiques aux États-Unis. Au cours des dernières décennies, plusieurs chercheurs se sont intéressés au rôle joué par la photographie dans l'émergence de ces mouvements de résistance (Berger 2010; Berger, 2011 et 2013; Enwezor et Bester, 2013; Newbury, 2009; Raiford, 2011). Ces travaux mettent l'accent sur l'agentivité non seulement des images, mais aussi des photographes dans les luttes des peuples pour leur reconnaissance.

En dehors de son utilisation en relation directe avec les contestations politiques, la photographie est également au cœur d'une lutte culturelle et représentationnelle plus large animée par deux ambitions : la prise de contrôle des moyens et des formes de représentation historiquement imposés

---

<sup>9</sup> Stuart Hall définit la politique de la représentation comme une lutte constante et inachevée sur la signification (1997 : 277).

de l'extérieur aux peuples racisés et marginalisés, et la redéfinition du médium en dehors des codes et des théories occidentales. Tout au long de ce travail, j'emploierai le terme « autoreprésentation » pour circonscrire les enjeux de cette lutte de pouvoir.

En histoire de l'art, et plus spécifiquement dans les domaines de la photographie et des arts autochtones qui nous intéressent ici, les études sur l'autoreprésentation ont généralement été envisagées selon une perspective individuelle, c'est-à-dire en termes d'autoportraits (Jones, 2006; Pearlstone et Ryan, 2006; Rugg, 1997). Cette thèse propose une perspective différente sur le sujet, dans la mesure où l'autoreprésentation y est appréhendée selon une compréhension collective. De ce point de vue, l'autoreprésentation photographique fait référence à un mouvement de groupe, centré autour de la pratique photographique, et dont l'enjeu principal consiste en la prise de contrôle des moyens de représentation d'un groupe social ou culturel donné, s'apparentant à une forme d'autodétermination par l'image.

Ainsi, l'autoreprésentation autochtone *par* la photographie désignera, tout au long de ce travail, la façon dont les photographes autochtones utilisent le médium pour revisiter l'histoire des représentations, affirmer leur vision du monde et appréhender l'autochtonie selon leurs propres termes. Dans un texte de 2022, l'artiste et historienne visuelle tuscarora Jolene Rickard confirme l'importance de la photographie dans le processus d'autodétermination des peuples autochtones en ces termes : « I suggest that the role of media, specifically photography, was a key element in the 20<sup>th</sup> century for Indigenous peoples asserting and reclaiming our agency and vision of the future. » (Rickard, 2022 : 25)

Cette recherche entend donc contribuer aux efforts déployés par les chercheurs, les artistes et les commissaires qui ont œuvré à donner de la visibilité à différents mouvements collectifs d'autoreprésentation dans l'histoire de la photographie<sup>10</sup>. Du fait de leurs singularités historiques, sociales et culturelles, chacun de ces mouvements participe à la réécriture de l'histoire dominante

---

<sup>10</sup> C'est le cas par exemple de la photographie noire américaine. À ce sujet, voir, par exemple, les travaux de la commissaire, artiste et historienne de la photographie Deborah Willis, dont *Reflections in Black: a history of Black Photographers: 1840 to the Present* (2000), premier ouvrage approfondi sur l'histoire des photographes afro-américains. C'est aussi le cas de la photographie latino-américaine aux États-Unis. À ce sujet, voir notamment Elizabeth Ferrer (2020), *Latinx Photography in the United States*.



du médium, et permet d'élargir les perspectives sur l'agentivité de l'image photographique vis-à-vis des réalités dans lesquelles elle s'insère.

Pour envisager l'histoire collective de l'autoreprésentation photographique qui m'intéresse dans cette thèse, je propose d'examiner les expositions collectives de photographes autochtones qui se sont développées à partir des années 1980, et plus spécifiquement les publications qui les accompagnent.

### 1.3 Les expositions collectives de photographes autochtones

Depuis la fin des années 1980, les théories de l'exposition ont fait ressortir le rôle de médiation de celle-ci. Le sociologue et muséologue Jean Davallon a notamment défini l'exposition comme un dispositif communicationnel et symbolique qui produit des significations (Davallon 1999; Davallon et Flon, 2013), tandis que l'historien de l'art Jean-Marc Poinot a mis de l'avant la capacité de l'exposition à élaborer des représentations de l'art dont la portée peut être esthétique, historique ou symbolique (1986). Tous s'accordent à dire que les expositions produisent un discours sur une réalité donnée, qu'elle soit artistique, sociale ou politique (Greenber *et al.*, 1996). L'artiste et théoricienne Mieke Bal ainsi que le conservateur et critique d'art Bruce Ferguson leur reconnaissent même une fonction performative, proposant de les considérer comme des *speech act* (Bal, 1996; Ferguson, 1999). De plus, l'exposition constitue un point de rencontre stratégique entre les artistes, leurs œuvres, l'institution artistique et différents types de publics (Marincola, 2007 : 9). Pour toutes ces raisons, certains auteurs situent l'exposition comme le médium par excellence de l'art contemporain (Ferguson, 1996 : 176), voire comme une forme notable du contemporain (Bal, 2020), tandis que d'autres proposent d'écrire l'art par l'histoire de ses expositions comme voie alternative à l'histoire de l'art traditionnelle (Glicenstein, 2009). Finalement, du point de vue de l'histoire de la photographie, l'exposition a souvent été liée à la légitimation artistique du médium, et elle est considérée comme l'un des canaux principaux pour sa reconnaissance culturelle (Debluë et Lugon, 2018 : 8).

Si les expositions individuelles sont importantes pour la reconnaissance des artistes, certains auteurs s'accordent à dire que ce sont souvent les expositions collectives qui définissent les mouvements artistiques (Hill, 2016b) et qui donnent de la visibilité aux nouveaux courants

esthétiques (Couture, 2003 : 7). Pour l'historien et critique d'art Richard William Hill (2016b), c'est de toute évidence le cas de l'art contemporain autochtone dont le discours s'est construit en grande partie à travers une série d'expositions collectives dans les années 1980 et 1990. Le même constat peut être fait à propos de la photographie contemporaine autochtone, qui s'est principalement manifestée à travers des expositions collectives de photographes à partir des années 1980. C'est ainsi que ces expositions sont rapidement apparues comme les expressions les plus significatives de l'autoreprésentation autochtone *par* la photographie en tant que mouvement collectif.

Dans un texte récent dans lequel elle revient sur le concept de souveraineté visuelle développé pour appréhender les arts visuels autochtones<sup>11</sup>, Jolene Rickard explique que c'est dans le contexte de l'émergence d'une communauté de photographes autochtones dans les années 1980, et de la formation subséquente d'une association de photographes – la Native Indian/Inuit Photographers' Association (NIIPA) –, qu'elle a commencé à ajouter le descriptif « visuel » au terme souveraineté (2022 : 25). Elle écrit :

Artists Jessie Cooday, Hulleah Tsinhnahjinnie, Larry McNeil, Shelley Niro and others were active participants in demonstrating how sovereignty was visualized through photography. I think the discussion happened first around photographs and migrated to film and video. This moment was best captured in the photo journal, *Aperture's* special issue, *Sovereignty: A Line in the Sand*, 1995. There was this moment when we were in London sitting in a hotel lobby after an opening at the Barbican Arts Center and AIM and Red Power activist John Trudell walked by. We all nodded at each other; his activism was staged at Wounded Knee and Alcatraz, and ours was happening in the form of an exhibition at galleries. (ibid)

Tous les événements dont parle Rickard ici, que ce soit l'association de photographes créée dans les années 1980, le numéro spécial d'*Aperture* ou l'exposition au Barbican Arts Center à Londres, sont liés à des expositions collectives de photographes autochtones et font, à ce titre, partie de

---

<sup>11</sup> Dans son texte, Rickard définit la souveraineté visuelle comme suit : « It was a rejection of the singular notion of sovereignty as referring to only an Indigenous interpretation of sovereignty as legal or nationhood. As artists, the site of creative invention became an act of visualizing sovereignty. It was an empowered extension of building out or pushing the boundaries of how self-determination was expressed within Indigenous communities. It felt like we were visualizing an Indigenous future that understood its imbricated reliance on our relationships to land as “nations.” » (Rickard, 2022 : 25)

l'histoire étudiée dans cette thèse. Chacun d'entre eux a également laissé une trace sous la forme d'un catalogue dont il sera question dans ces pages.

#### 1.4 Les catalogues et brochures d'exposition comme corpus d'étude

Une fois déterminé où se situaient les manifestations les plus symptomatiques de l'autoreprésentation autochtone *par* la photographie en tant que mouvement collectif, il restait à déterminer le corpus qui en permettrait l'analyse. Les publications issues de ces expositions collectives se sont rapidement révélées être des plates-formes privilégiées pour une telle étude.

En premier lieu, hormis quelques listes d'œuvres et dossiers d'exposition collectés au fil d'échanges de courriels, la plupart des lieux de diffusion contactés lors de mes recherches préliminaires n'avaient généralement conservé que peu d'archives sur ces expositions. Lorsqu'une brochure ou un catalogue avait été publié, on m'en faisait la plupart du temps parvenir une copie et, dans plusieurs cas, c'était la seule trace qui avait été conservée. Les catalogues et brochures des expositions collectives constituaient donc les meilleures sources de documentation disponibles<sup>12</sup>.

Plusieurs auteurs s'accordent en effet pour dire que les catalogues sont aussi bien des compléments essentiels à l'exposition que des traces importantes de ces manifestations d'ordre éphémère (Hill, 2017; Schraenen, 1996 : 119-120; Sherf, 2015 : 248). La valeur documentaire et testimoniale de ces imprimés est encore plus importante dans le contexte des arts qui, comme les arts contemporains autochtones, ont reçu peu d'attention critique et se sont développés en dehors du canon. C'est ainsi que Richard William Hill écrit que les catalogues d'exposition d'art autochtone sont essentiels pour la recherche (2017). Dans le même ordre d'idées, le photographe onondaga Jeff Thomas me disait lors d'une entrevue réalisée dans le cadre de cette thèse :

*Coming back to the catalogues, one of the things that I was worried about is that Indigenous photographers wouldn't be taken seriously, so whatever could be published as a permanent record was important in order to look back, let's say 20 years from now, and see what was going on during that period of time. (2e entrevue avec Jeff Thomas, juin 2018 : 4)*

---

<sup>12</sup> En effet, la grande majorité de ces publications ont pu être trouvées dans des bibliothèques et sur des sites de vente de livres en ligne.

Par ailleurs, comme l'explique Jean-Marc Poinso, les catalogues d'exposition constituent un mode de diffusion du discours sur les œuvres devenu d'une importance primordiale avec la multiplication de la forme exposition depuis la fin des années 1950 (2008 : 144). Dans le contexte spécifique de la photographie contemporaine autochtone, ce mode de diffusion est d'autant plus significatif que c'est dans ces écrits que la majorité du discours sur la question est énoncée, développée et contextualisée. En effet, peu de livres sont exclusivement dédiés à la photographie produite par des Autochtones. Parmi ceux-ci, citons *Visual Currencies. Reflections on Native Photography*, édité en 2009 par Henrietta Lidchi et Hulleah Tsinnahjinnie. C'est le seul livre entièrement dédié à la photographie contemporaine autochtone que j'ai été en mesure de trouver au début de mes recherches doctorales en 2013. Excepté les quelques articles publiés dans des revues spécialisées ou des ouvrages collectifs sur lesquels cette recherche a pu s'appuyer (Farrell Racette, 2011; Gidley, 2000; Harlan 1993, 1993a, 1995a, 1999; Jensen, 1998; Johnston, 1993; Lippard, 1991, 1999; Podedworny, 1996; Silko, 1996; Tsinnahjinnie, 1993, 2005), la majorité des écrits qui envisagent la photographie autochtone sous l'angle collectif se trouvaient donc dans les catalogues et brochures d'expositions collectives. D'ailleurs, lorsqu'il est mention de textes sur la photographie autochtone dans les années 1990, ce sont principalement ces publications qui sont citées (Caro, 2011 : 61; Evans, 2017 : 240-241).

Depuis le début de mes recherches, quelques publications sont venues augmenter les connaissances sur la photographie produite par des Autochtones (Evans, 2017; Journée-Duez, 2020; Mithlo, 2014; Paakspuu, 2018; Passalacqua, 2017; Pedri-Spade, 2016, 2017 Strathman, 2020). Parmi celles-ci, on retiendra principalement le livre de Nicole Dawn Strathman publié en 2020, *Through a Native Lens. American Indian Photography*, qui traite des photographes autochtones historiques ayant produit des images de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle. L'auteure y dresse le même constat : peu de textes traitent de la question. Strathman détermine trois catégories dans lesquelles s'inscrivent les textes existants : les projets de *photo-élicitation*, qui recourent à des images d'archives pendant des entrevues afin de nourrir et encourager les histoires orales; les essais de réflexion, qui proposent des impressions personnelles à partir d'une image ou d'une série; et les catalogues d'exposition (Strathman, 2020 : 6). Dans cette dernière catégorie, les catalogues d'expositions individuelles représentent des apports importants pour considérer l'œuvre et la pratique d'un photographe de façon approfondie. Toutefois, aussi importantes que soient ces

publications pour la reconnaissance individuelle des photographes, elles n'adressent pas la photographie autochtone dans sa dimension collective. Encore une fois, ce sont les catalogues et brochures d'expositions collectives qui représentent les matériaux les plus adaptés pour comprendre ce qui est partagé entre les photographes, et envisager les discours et les images constitutives d'une histoire collective de l'autoreprésentation autochtone *par* la photographie.

Si l'exposition peut être considérée comme un système stratégique de représentation qui formule et affirme des constructions identitaires (Ferguson, 1996 : 179), une fonction similaire peut être attribuée à la brochure ou au catalogue qui l'accompagne et qui en constitue une trace tangible. En tant que médiation d'accompagnement (Glicenstein, 2013 : 11), les catalogues et brochures d'exposition relèvent de ce que Jean Davallon a nommé l'« intentionnalité communicationnelle » (1999 : 11), qui fait référence à la volonté, de la part des organisateurs, de communiquer avec le visiteur pour le faire « accéder » à l'objet exposé. Ces publications permettent ainsi d'aborder le discours de l'exposition à travers des données textuelles et visuelles : y figurent toujours un texte de présentation plus ou moins long et des visuels qui sont généralement sélectionnés en fonction de leur capacité à constituer, seuls ou ensemble, un échantillon représentatif de l'exposition et de son propos. De plus, les catalogues et brochures d'expositions collectives nous invitent à considérer des niveaux de lecture multiples : celui de la publication elle-même; celui de l'exposition et de ses enjeux artistiques, politiques ou institutionnels; et celui de la photographie, en tant qu'image, mais également en tant que discours et lieu de construction et de déconstruction de l'imaginaire.

Ainsi, pour être considérée dans le corpus de recherche, la publication devait être issue d'une exposition collective explicitement axée sur la pratique photographique contemporaine autochtone et avoir un numéro d'identification unique (ISBN ou OCLC) qui autorise son référencement dans les bases de données documentaires en ligne. De plus, elle devait contenir des éléments visuels liés à l'exposition, c'est-à-dire un minimum d'une reproduction par photographe, et des éléments textuels qui permettent de considérer le propos de l'exposition.

Le corpus de recherche est donc constitué de 14 publications issues d'expositions collectives de photographes autochtones. Parmi ces 14 publications, on compte 11 catalogues, au format et au nombre de pages variables, et 3 brochures. Les expositions collectives dont il est question dans cette thèse ont été recensées sur une période qui s'étend de 1980 à 2016, et la période couverte par

le corpus de recherche est 1984 – 2009, qui constitue la date de la dernière publication avant la fin de la période de recherche en 2016.

### 1.5 Questions de recherche, objectifs et apports de la thèse

À travers l'étude des catalogues et brochures d'expositions collectives de photographes autochtones en Amérique du Nord, la thèse cherche à répondre à deux grandes questions de recherche. La première concerne la valeur méthodologique des imprimés du corpus d'étude et peut se formuler de la façon suivante : quelle histoire de la photographie autochtone en Amérique du Nord les catalogues et brochures d'expositions collectives de photographes autochtones permettent-ils d'écrire? La thèse cherchera donc à tester la capacité des publications issues d'expositions collectives à constituer des outils méthodologiques pour l'historiographie de la photographie autochtone. La deuxième question porte plus spécifiquement sur l'autoprésentation autochtone *par* la photographie et se formule comme suit : quelles sont les stratégies visuelles et discursives de l'autoreprésentation autochtone *par* la photographie que l'analyse du corpus de recherche permet de faire ressortir? À travers l'examen des catalogues et brochures d'expositions collectives, il s'agira alors de mieux comprendre les enjeux de l'autoreprésentation autochtone *par* la photographie en Amérique du Nord.

Si certaines des publications qui composent le corpus d'étude ont eu une fortune critique et un rayonnement plus important que d'autres, la majorité d'entre elles constituent des documents que l'on pourrait qualifier de secondaires, pouvant être jugées de peu d'importance. Cette thèse entend montrer que l'étude conjointe de ces imprimés, qui n'ont jamais été mis en relation auparavant, favorise au contraire une meilleure compréhension d'une histoire photographique jusqu'alors peu considérée par les études photographiques.

Sans vouloir antagoniser art et photographie dans les pratiques artistiques autochtones, cette étude entend plutôt faire ressortir la spécificité du médium dans les enjeux d'autoreprésentation, spécificité encore peu examinée de façon approfondie par la recherche universitaire. Cette thèse souhaite ainsi montrer que la photographie contemporaine autochtone représente un domaine particulièrement riche pour envisager la complexité du médium et ses nombreuses ramifications.

Consciente que les développements récents en histoire de l'art montrent une tendance au décloisonnement des disciplines artistiques et privilégient une compréhension élargie en termes d'« image » plutôt que de « médium », ma recherche cherche néanmoins à montrer l'importance, encore aujourd'hui, de s'intéresser à la photographie de façon spécifique. En effet, depuis quelques années, le développement de ce que certains auteurs nomment les *global histories of photography* (Lien et Nielssen, 2021; Helff et Michels, 2017; Sheehan, 2015) favorise une ouverture aux histoires photographiques jusque-là laissées dans l'ombre de l'histoire dominante. À ce propos, Kobena Mercer écrivait en 2012 :

Photography studies in the next 15 years will be lively indeed because knowledge we have gained in the past 15 years has the capacity to re-write photography's entire history over the past 150 years. (2012 : 73)

Ainsi, depuis quelques décennies, des études se sont attachées à proposer de nouvelles historiographies du médium en adoptant des perspectives globales qui considèrent des usages et des pratiques photographiques issues de zones géographiques non prises en compte par l'histoire dominante de la photographie, et qui proposent des alternatives aux récits conventionnels (Bajorek, 2020; Ferrer, 2020; Gmelch, 2008; Payne *et al.*, 2022; Pedri-Spade, 2016, 2017; Pinney & Peterson, 2003). Ces recherches contribuent aux efforts de décolonisation de la photographie et des études photographiques (Lien et Nielssen, 2021), et c'est à ces discussions que cette thèse entend contribuer.

## 1.6 Cadre théorique et méthodologique

Les cadres théorique et méthodologique de la recherche sont nécessairement interdisciplinaires. Non seulement les études photographiques invitent généralement à réfléchir en dehors des frontières disciplinaires de l'histoire de l'art, mais la proximité de mon sujet avec le champ de l'histoire des expositions ainsi que ses liens évidents avec les études autochtones requièrent un appareillage théorique et méthodologique à la fois contextuel et circonstanciel. Dans cette perspective, cette recherche se situe à la croisée des études visuelles et culturelles, de

l'anthropologie, de l'histoire de l'art, des études autochtones et des études postcoloniales<sup>13</sup> et décoloniales.

Par ailleurs, mon statut de femme franco-canadienne ancre inévitablement cette recherche dans une conception occidentale du monde. À ce titre, j'ai conscience que des biais coloniaux ont teinté mon regard et mon approche vis-à-vis du sujet de recherche. Si certains ont été déconstruits au fil de mon parcours doctoral, d'autres pourraient s'avérer persistants dans le présent travail. Ainsi, pour atténuer les biais potentiels de la recherche, plusieurs approches méthodologiques ont été mises en place, et j'ai privilégié les sources et les auteurs autochtones lorsque pertinent. Cette recherche ne tente pas de masquer l'ancrage conceptuel duquel elle émane, mais entend plutôt envisager les points de rencontre et les possibilités de dialogue entre des cadres conceptuels et méthodologiques occidentaux et autochtones. Pour cela, j'ai cherché à développer une approche dialogique et relationnelle vis-à-vis du sujet de recherche, en essayant notamment de déceler les points de rencontre entre les théories de la photographie et les méthodologies autochtones<sup>14</sup>.

Cette ambition a trouvé un écho chez des chercheurs autochtones qui soulignent que la connaissance est un processus de « self-in-relation », dans la mesure où nous apprenons toujours

---

<sup>13</sup> Les théories postcoloniales sont sujettes à controverse dans le champ des études autochtones, notamment du fait de leur périodisation trompeuse à travers le préfixe « -post » qui semble inviter à considérer la question coloniale comme un héritage plutôt qu'un projet toujours en cours. Toutefois, cette approche théorique propose des outils conceptuels intéressants pour mon sujet d'étude, à condition que ceux-ci soient utilisés avec précaution et toujours mis en perspectives avec les spécificités requises pour la recherche dans un cadre autochtone. De plus, les deux domaines d'étude, développés en parallèle, partagent des principes théoriques similaires. En effet, les deux courants cherchent à articuler les tensions entre un pouvoir colonial outrecuidant et des acteurs résilients et résistants (Byrd and Rothberg, 2011 : 6). La notion de postcolonialisme est donc envisagée ici dans sa compréhension non pas temporelle mais théorique et critique, comme un processus d'émancipation et de souveraineté pouvant aller de pair avec une approche décoloniale.

<sup>14</sup> Les méthodologies autochtones de la recherche proposent aux chercheurs autochtones des approches méthodologiques qui soient cohérentes avec leur épistémologie et acceptées par le milieu universitaire. Elles offrent également aux chercheurs allochtones des outils de compréhension adaptés pour leur permettre de mener une recherche respectueuse envers les personnes autochtones.

Les méthodologies autochtones reflètent les visions autochtones du monde. Elles s'ancrent dans les épistémologies autochtones, c'est-à-dire la façon dont la connaissance est envisagée selon un point de vue autochtone, et puisent leurs enseignements dans les connaissances ancestrales des peuples. C'est notamment le livre de Linda Tuhiwai Smith, *Decolonising Methodologies* publié en 1999, qui a contribué à la mise en valeur des méthodologies autochtones dans le milieu académique, en jetant les bases pour la revendication d'une recherche menée par les Autochtones, pour les Autochtones et avec les Autochtones. Toutefois, l'histoire du développement des méthodologies autochtones dans la recherche universitaire remonte au moins au début des années 1990. Pour une histoire du développement de la recherche selon une perspective autochtone, voir notamment Shawn Wilson (2003) et (2008 : 45-54).



dans un rapport de relation avec les autres, humains comme non-humains (Graveline, 1998; Kovach, 2009 : 14). Cette façon de considérer la connaissance s'inscrit dans ce que d'autres chercheurs autochtones appellent une épistémologie relationnelle, c'est-à-dire un rapport au savoir et à la réalité qui est fondé sur la relationnalité (Chilisa, 2012; Thayer-Bacon, 2003; Wilson, 2001; Hart, 2010). Dans une épistémologie relationnelle, la connaissance est donc comprise comme quelque chose que les personnes développent au fur et à mesure de leurs expériences avec d'autres et avec le monde qui les entoure (Chilisa, 2012 : 116). Cette compréhension des modes de connaissance en termes relationnels est notamment mise de l'avant pour l'intégration des méthodologies autochtones dans la recherche universitaire. Dans le cadre de cette thèse, elle s'est avérée particulièrement enrichissante pour l'élaboration d'une méthodologie adaptée à ma situation et à mon sujet de recherche. En effet, cette approche résonne avec les théories de la photographie qui envisagent le médium sous l'angle de la relation. À cet égard, les écrits de la spécialiste en études visuelles Ariella Azoulay ainsi que ceux de l'anthropologue visuelle Elizabeth Edwards ont nourri, de façon générale, l'appareillage théorique et méthodologique de la thèse.

Ariella Azoulay propose par exemple de reconsidérer la photographie selon une perspective politique s'appuyant principalement sur la pensée d'Hannah Arendt, qui définit la politique en termes de relations. Pour Azoulay, l'invention de la photographie a consisté en la création d'une situation nouvelle dans laquelle des personnes différentes, en des lieux différents, ont pu utiliser un appareil pour fabriquer une image de leur rencontre : « Not only is the invention of photography the invention of a new encounter between people, but the invention of a new encounter between people and the camera. » (2012 : 92-93) La photographie est envisagée comme un espace de relations qui prend naissance dans la rencontre initiale entre un photographe, un appareil photographique, des sujets photographiés – humains comme non-humains –, et tout autre participant à l'acte photographique. Elle explique :

[E]very image results from the actions of multiple participants who play various roles in its production and dissemination. It is the relations between such participants in the world of action that create a political space. (2012 : 55)

L'image photographique constitue un « locus d'apparence » qui permet la réactualisation, à travers les différentes lectures et interprétations effectuées, de la rencontre initiale des participants (2012 : 54). L'ensemble de ces opérations, qui va de l'acte photographique jusqu'aux interprétations de

l'image, constitue ce que l'auteure nomme l'événement de la photographie (2010). Cet événement de la photographie est un processus sans fin déterminée qui se perpétue à chaque lecture de l'image.

Cette façon d'envisager le médium, comme un tout qui englobe à la fois la rencontre photographique initiale et les personnes engagées *a posteriori* dans l'interprétation de l'image, favorise ainsi la mise en application de l'idée de « self-in-relation » mise de l'avant par les méthodologies autochtones de la recherche. En effet, la conceptualisation proposée par Azoulay permet d'intégrer toute personne qui regarde l'image dans le réseau de relations que la photographie met en place. Par extension, les catalogues et brochures d'expositions collectives de photographes autochtones, en ce qu'ils constituent des espaces de diffusion des images photographiques, peuvent alors être considérés dans cet événement de la photographie et le réseau de relations qu'il institue.

Dans une perspective complémentaire, Elizabeth Edwards envisage la photographie selon une approche sociologique et anthropologique en considérant le réseau de relations dans lequel l'image s'insère (2005). L'auteure prend appui notamment sur le modèle des théories de l'acteur-réseau et les écrits de Bruno Latour pour penser les photographies comme des intermédiaires, plus particulièrement des « actants non-humains », qui occupent l'espace entre les personnes et entre les personnes et les choses. Pour Edwards, les photographies sont plus que le simple résultat de relations sociales, elles sont véritablement actives dans la mesure où elles permettent d'articuler, de maintenir et de reproduire la nature mouvante et évolutive de ces relations. La considération des photographies comme objets relationnels est particulièrement pertinente pour faire ressortir leur capacité à reconsidérer les cadres conceptuels habituellement utilisés en histoire de l'art.

Finalement, ces théories relationnelles de la photographie présentent des similitudes avec une définition plus générale de l'œuvre d'art comme celle développée par l'anthropologue Alfred Gell. Celui-ci considère en effet l'art en termes d'agentivités – *agenciers* – qui se rencontrent dans un objet, que celles-ci soient imaginaires ou réelles (2009 : vii). Considérant l'art comme « un système d'action qui vise à changer le monde plutôt qu'à transcrire en symboles ce qu'on peut en dire » (2009 : 8), Gell envisage les objets d'art comme équivalant à des personnes ou, plus précisément, à des agents sociaux. Il postule que l'objet d'art ne possède aucune nature « intrinsèque » indépendante de son contexte, celle-ci étant fonction de la matrice sociale et relationnelle dans

laquelle l'objet s'inscrit. Le concept d'agentivité développé par Gell est donc relationnel et contextuel.

Ces chercheurs qui envisagent l'objet d'art ou la photographie en termes relationnels ont été d'une grande aide pour réfléchir à la façon d'approcher l'histoire photographique dont il est question dans cette thèse en favorisant un dialogue avec les perspectives et les méthodologies autochtones de la recherche. À la lumière de ces écrits, j'ai pu entrevoir le potentiel des publications du corpus d'étude pour représenter plus qu'un point d'accès à cette histoire photographique : les catalogues et brochures d'expositions collectives de photographes autochtones peuvent constituer des objets relationnels et des outils méthodologiques.

#### 1.6.1 Les catalogues et brochures d'exposition comme méthode de recherche

Dans la lignée des théories photographiques développées par Ariella Azoulay et Elizabeth Edwards, je considère les catalogues et brochures d'expositions collectives comme des objets – ou agents – relationnels qui occupent l'espace entre l'observatrice, les photographes et les énoncés visuels et textuels qu'ils contiennent. Ces imprimés sont ainsi envisagés à la fois comme des outils de connaissance et comme des interfaces pour examiner des discours et des approches photographiques aux ramifications diffuses. Dans cette perspective, ce que l'historien culturel Sumathi Ramaswamy écrit à propos des images photographiques peut également s'appliquer aux publications qui composent le corpus d'étude : « [They are] objects of knowledge in and for themselves, world-making and world-disclosing, rather than merely world-mirroring » (2014 : 12).

Si plusieurs auteurs s'accordent à attribuer une fonction de médiation au catalogue ou à la brochure d'exposition (Gauthier, 1996; Glicenstein, 2013), je propose d'envisager également ces publications comme des dispositifs de médiation (inter- ou trans-) culturelle. Pour reprendre l'expression de la spécialiste en sciences de l'information et de la communication Sylvie Thiéblemont-Dollet (2003), les catalogues et brochures d'expositions collectives de photographes autochtones représentent des « objets communicants » qui constituent un espace propre à l'interaction et à la mise en contact d'éléments de cultures différentes.

Afin de bien faire ressortir les éléments discursifs extraits du corpus d'étude, une mise en page spécifique a été retenue pour les citations de plus de trois lignes issues des catalogues et brochures

d'expositions collectives. Reprenant le format des citations longues, elles sont présentées avec des bordures noires à droite et à gauche, afin de bien distinguer les apports issus de ces « objets communicants » des autres citations.

### 1.6.2 Les entretiens

Un deuxième outil méthodologique a permis d'appuyer l'aspect relationnel et dialogique de l'appareillage méthodologique : la conduite d'entrevues avec des photographes autochtones ayant pris part à cette histoire photographique collective.

La prise en compte des voix et des expériences des personnes autochtones impliquées dans la recherche est préconisée par les méthodologies autochtones (Kovach, 2009, 2021; Johnston, McGregor et Restoule, 2018; Wilson, 2003). Comme l'explique l'artiste saulteaux Mary Longman, les meilleures ressources pour la recherche viennent des artistes eux-mêmes (2022 : 312). Dans cette perspective, cette étude prend en compte les savoirs et les perceptions des acteurs de l'histoire photographique dont il est question dans cette thèse.

Par ailleurs, l'importance de la dimension orale de l'histoire photographique étudiée s'est faite sentir dès les recherches préliminaires et la collecte de données sur les expositions collectives. En effet, dans la mesure où peu d'écrits sont disponibles sur la question, la consultation avec des personnes impliquées dans les expositions étudiées, en l'occurrence les photographes, s'est rapidement avérée nécessaire, à la fois pour recueillir des données factuelles, mais aussi pour mieux comprendre certains enjeux de l'autoreprésentation tels qu'ils sont perçus par les acteurs mêmes de cette histoire photographique.

À cette fin, des entrevues semi-dirigées ont été réalisées avec plusieurs photographes impliqués dans les expositions collectives étudiées. Ces entrevues ont été pensées et réalisées dans le respect des règles éthiques de la recherche impliquant des êtres humains. En plus de m'appuyer sur *l'Énoncé de politique des trois conseils : éthique de la recherche avec des êtres humains* (2014), j'ai consulté et pris en compte des protocoles éthiques conçus spécifiquement pour la recherche en contexte autochtone : le *Protocole de recherche des Premières Nations au Québec et au Labrador* (Assemblée des Premières Nations, 2014) et la *Boîte à outils des principes de la recherche en contexte autochtone* (Basile et al., 2015). Le certificat d'approbation éthique du Comité d'éthique

de la recherche avec des êtres humains de l'UQAM, ainsi que l'avis final de conformité, ont été ajoutés en Annexe L.

En amont des rencontres, une liste de questions principales<sup>15</sup> a été préparée puis adaptée à chaque personne rencontrée. Au total, onze photographes de différentes nations autochtones ont été approchés pour réaliser une entrevue dans le cadre de la thèse. Parmi les personnes contactées, une a refusé de participer, et quatre ont émis le souhait de discuter avec moi sans que, pour diverses raisons, une entrevue ait pu se concrétiser. En définitive, six photographes ont été rencontrés et ont participé à la présente recherche : Jeff Thomas (Onondaga), Shelley Niro (Mohawk de la Baie de Quinte), Rosalie Favell (Métis), Rick Hill (Tuscarora), Martin Akwiranoron Loft (Kanien'kehá:ka de Kahnawake) et Richard Ray Whitman (Yuchi-Muscogee). Je tiens à les remercier pour leur temps et leur générosité. Chacun est présenté en conclusion de cette introduction, par le biais d'extraits issus des entretiens.

Leurs commentaires ont permis de nourrir la recherche aussi bien au niveau historique et contextuel, qu'au niveau de l'analyse et du développement de ma réflexion. Les photographes rencontrés ont représenté de véritables partenaires dans la recherche, et certains ont œuvré comme de véritables guides à différentes étapes de mon parcours. D'un point de vue méthodologique, il convient également de souligner que chaque personne rencontrée a pu consulter la transcription de nos échanges, afin d'en approuver le contenu et d'y apporter les modifications jugées nécessaires.

Le recours à des entrevues dans un travail de recherche implique d'embrasser une certaine part d'imprévu. Ainsi, selon l'interprétation des questions et l'inspiration du moment, les discussions ont parfois mené à des sujets connexes à la recherche, soulevant des problématiques tout à fait intéressantes, mais qui n'ont pas pu être abordées dans le cadre de cette thèse. Les transcriptions complètes des entrevues sont présentées en annexe, dans le but, je l'espère, de nourrir d'autres études et, éventuellement, d'impulser de nouvelles pistes d'analyse dans le domaine. La mise à disposition des transcriptions intégrales des entretiens s'inscrit aussi dans une volonté de restitution et de respect de la parole des photographes rencontrés. En effet, même si j'ai eu à cœur de respecter

---

<sup>15</sup> Voir Annexe B.

l'intégrité des histoires qui m'ont été partagées, certains propos ont, dans le corps de la thèse, été extraits de leur continuité narrative de façon à maintenir la fluidité de l'argumentation.

Finalement, afin de bien mettre en relief la contribution des photographes interviewés dans l'élaboration de l'argumentaire de la thèse, une mise en forme spécifique a été retenue pour les extraits d'entrevue intégrés au texte : ils sont présentés en italique et selon le format stylistique de la citation longue.

## 1.7 Sources

Les sources et références historiques peuvent constituer un enjeu important pour les études qui abordent des histoires ostracisées et peu prises en compte par le canon et les recherches universitaires. Dans le contexte de l'histoire des cultures autochtones et de la colonisation en Amérique du Nord, cet enjeu peut s'avérer un véritable défi dans la mesure où beaucoup des sources historiques ont été écrites par des allochtones et sont teintées par un regard colonial. Afin de palier du mieux possible à cet écueil, j'ai cherché à privilégier des références historiques écrites par des auteurs autochtones lorsque disponibles. En outre, dans le premier chapitre de la thèse, je me suis appuyée à quelques reprises sur l'encyclopédie collaborative en ligne Wikipédia. Celle-ci constitue en effet un outil non négligeable pour l'écriture collective des histoires invisibilisées par le récit dominant. J'ai néanmoins porté une attention particulière à la sélection de ces contenus, en ne retenant que les articles les plus détaillés et les mieux référencés.

## 1.8 Terminologie

### 1.8.1 « Autochtone »

Tout au long de ce travail, le terme « autochtone » fait référence aux premiers habitants des territoires connus comme les États-Unis et le Canada. Au Canada, les Autochtones regroupent les membres des Premières Nations, les Métis et les Inuit, comme stipulé dans l'article 35 de la Loi constitutionnelle de 1982. Aux États-Unis, le terme fait référence aux *Native Americans*.

Reconnaissant que le terme « autochtone » regroupe des peuples divers ayant leur propre histoire, leur propre culture et leur propre langue, j'ai privilégié l'emploi des endonymes pour parler des cultures spécifiques et des nations des individus. Lorsque différents, les noms utilisés par les

artistes et les auteurs pour se définir eux-mêmes ont cependant été préférés aux endonymes<sup>16</sup>. Dans chaque chapitre, lors de la première mention d'un auteur ou d'un artiste autochtone, la nation de la personne est mentionnée entre parenthèse ou dans la description de son statut.

Pour parler d'une identité collective présentant des valeurs partagées et des caractéristiques historiques et culturelles communes, j'emploie le terme « Autochtone », ainsi que le terme « Premier Peuple » comme synonyme.

Finalement, j'utilise le terme « Première Nation » autant dans le contexte canadien qu'états-unien. Même si ce terme n'est pas en usage pour désigner les peuples autochtones aux États-Unis, je considère qu'il reflète plus adéquatement les revendications politiques d'autodétermination et de souveraineté des peuples des deux côtés de la frontière.

### 1.8.2 « Indien »

Le terme « Indien », dont l'usage est fortement critiqué, n'est utilisé que pour faire référence à une construction coloniale. Le terme est donc employé en rapport avec le domaine des représentations pour désigner une figure imaginée et imaginaire. En aucun cas il ne désigne une personne réelle.

Dans une volonté de respect de la parole des personnes et de leur droit à l'autodéfinition, le terme a toutefois été laissé dans les citations, lorsqu'utilisé par des auteurs ou des artistes.

### 1.8.3 Écriture inclusive

La langue est marquée par des rapports de force et le choix des mots peut perpétuer des préjugés de genre. Si j'emploie dans ma thèse le masculin général, et non l'écriture inclusive, j'ai privilégié, autant que possible, les termes épïcènes. De plus, afin d'équilibrer l'emploi général du masculin et de marquer mon propre positionnement dans l'écriture, je recours au féminin lorsque je fais référence à la personne impliquée dans la réception de l'oeuvre. Sont donc employés au féminin les termes « observatrice », « lectrice », ainsi que leurs synonymes.

---

<sup>16</sup> Pour cela, j'ai consulté les sites internet des artistes ou leur biographie officielle.

## 1.9 Plan de la thèse

La thèse est structurée en deux parties aux objectifs distincts, mais complémentaires, chacune ayant pour but de répondre à l'une des questions de recherche.

La première partie, intitulée « Contextes et développements d'une histoire collective de l'autoreprésentation photographique (1984-2016) », poursuit un objectif historiographique. Par le biais des catalogues et brochures d'expositions collectives de photographes autochtones, je chercherai à dresser les contours d'une histoire collective de l'autoreprésentation autochtone *par* la photographie. Par la même occasion, cette partie présentera le corpus de recherche et le situera dans son contexte de production – les expositions –, ainsi que dans son contexte historique, politique, et artistique. Pour cela, la première partie est divisée en deux chapitres : le premier chapitre porte sur les années 1980 et les premiers catalogues et brochures d'expositions collectives de photographes qui ont été publiés durant cette décennie. Afin de bien comprendre l'importance de ces premières expositions collectives, le chapitre commencera par un examen des conditions historiques, politiques et artistiques qui ont préexisté à l'émergence d'une communauté photographique autochtone à cette période. Le deuxième chapitre poursuivra la présentation du corpus de recherche et l'examen de son contexte historique et de production pour le reste de la période d'étude, qui s'étend de 1990 à 2016. À travers ces deux chapitres, je testerai le potentiel des catalogues et brochures d'expositions collectives de photographes autochtones à constituer des outils méthodologiques pour l'écriture d'une histoire collective de la photographie contemporaine autochtone.

La deuxième partie, « Enjeux et stratégies de l'autoreprésentation photographique », entrera plus en détail dans l'analyse des catalogues et brochures qui composent le corpus de la thèse. J'examinerai les stratégies visuelles et discursives de l'autoreprésentation autochtone *par* la photographie que l'analyse du corpus de recherche permet de considérer. Cette partie est divisée en deux chapitres qui s'articulent autour de deux processus que mon analyse a identifiés comme structurant l'autoreprésentation autochtone *par* la photographie : un processus de décolonisation et un processus d'autochtonisation. Le troisième chapitre portera sur le processus de décolonisation, compris comme la façon dont l'histoire des rapports entre photographie et peuples autochtones est confrontée, revisitée et réécrite. Le quatrième chapitre sera consacré au processus



d'autochtonisation, compris ici comme le fait de dépasser la confrontation et la déconstruction de l'histoire des représentations pour intégrer dans l'image et dans la pratique photographiques les savoirs et les visions du monde autochtones. À travers une étude diachronique, ces deux chapitres s'attacheront donc à identifier les stratégies visuelles et discursives principales que les catalogues et brochures d'expositions collectives de photographes autochtones permettent d'aborder, pour pouvoir ensuite en examiner les caractéristiques ainsi que les évolutions et les récurrences.

#### 1.10 Présentation des photographes participants à la recherche

Avant de débiter cette exploration de l'histoire de l'autoreprésentation autochtone *par* la photographie, je laisse la parole aux photographes rencontrés pour qu'ils puissent se présenter. Lors des entrevues, la première question demandait à chaque personne de se présenter et de parler de son parcours à titre de photographe. Voici des extraits de leur réponse. J'ai également inclus ici certains extraits qui n'ont pas été intégrés à l'argumentaire de la thèse, mais qui sont pertinents pour présenter le rapport de chacun au médium ou à l'autoreprésentation. En guise d'introduction à chaque photographe, quelques lignes servent à présenter le contexte de notre discussion.

Le premier photographe qui a accepté de me rencontrer est Jeff Thomas. Après une première rencontre informelle en octobre 2015, nous avons réalisé notre première entrevue en octobre 2017 alors que je réalisais une résidence de recherche à l'Institut Canadien de la Photographie nouvellement créé au sein du Musée des beaux-arts du Canada à Ottawa. Nous avons ensuite fait une deuxième entrevue en juin 2018. Jeff Thomas m'a accueilli chez lui pour nos deux discussions enregistrées. Depuis, nous gardons régulièrement contact par courriel. Ces extraits sont issus de notre première entrevue le 13 octobre 2017.

*I have recently been thinking about what really drew me in and what influenced me in photography because of the show that I am in at the Royal Ontario Museum at the moment. It is called The Family Camera and it is primarily looking at immigrants and people on the move coming to Canada. It is about memories and dealing with acculturation and assimilation. They commissioned three artists to work with the family portrait idea. So I went back into my collection and I was looking at a series of family photographs my grandmother had given me many years ago. Looking at these photographs, I remembered the first time I saw one. It was with my grandmother when I was a young boy. I must have been maybe seven or eight years old, and I was visiting her at her house in Buffalo, New York. She had a shoe box filled with family photographs. All I remember is that she started going through them, pulling them out*

*and telling me who was in them, where they were taken and things like that. It was interesting to remember that because I have often said that I was a self-taught photographer, which I am in terms of the mechanics of it. But in terms of having a framework or a challenge in photography, it began with my grandmother and that experience when I was a young boy. So, here I was last year, going through the photographs that... Well, I should probably say that when my grandmother retired, she moved back to the reserve, and I went to visit her one time. I asked her if she still had those photographs. She took them out, they were in the same shoe box and we started going through them. At the end, she said: "you can have all the photographs you want". So, I took about ten of them. Finally, after maybe twenty or twenty-five years later, I used those photographs and now they are at the exhibition at the ROM. So, this was the first time that I remember encountering a photograph.*

*Then the next one was when my mother took me to a photographer's studio. There was a baby contest, like one of these typical beautiful baby contest. I remember when my mother took me – I was probably younger than this encounter with my grandmother. I remember walking into the photographer's studio, and I can still see it just as clear as the day that it happened. I remember walking back to the studio part and looking at all the equipment. I remember what it was like when the photographer was telling me and my brother to sit on the stool and when he put us through the motions and photographed us. And I remember what it was like to see the photograph. I have that photograph and it's also in the exhibition at ROM... It was interesting to think that the groundwork for photography happened very early in my life. But it wasn't until when I was in high school that I bought my first camera and I taught myself how to use it. (Annexe C : 329)*

*[...] When people ask me "What kind of photographer are you?", I often say that I do documentary photography because I like the straight photograph, but that's not exactly what I am. What I've come down to now is that for me it is a story. My work is to tell a story. It's about creating bridges and connections between collections, between people, and ultimately making a better place. When I think about how photographs can build or talk about those empty spaces where the dominant culture doesn't know what Indians are, what they think. They know what they look like from photographs but, as people, there is that absence there... (Annexe C : 331)*

*[...] So, what is self-representation? Does it mean that you do self-portraits, you photograph other people in your community, or is it really about what you see? I think that this was the important distinction to me in self-representation. It wasn't about how I looked to other people, but it was about what was going on in my mind and why I was photographing the things that I photographed. That's what I found was important. In terms of self-representation, identifying myself as an Indigenous person doing this was another part of that as well. I wanted people to know that this is how an Indigenous person sees the world around him. That's what I wanted to represent. I think it is what I have really been doing all this time. (Annexe C : 346)*

Shelley Niro est la deuxième personne que j'ai rencontrée. Je l'ai contactée à la suite de la recommandation de Jeff Thomas, qui me l'a présentée comme « one of my favourite person to be

around ». Au moment de nos premiers contacts fin 2017, Shelley Niro avait remporté le prix de photographie de la banque Scotia. Nous nous sommes rencontrées pour la première fois à Hamilton en février 2018, où je m'étais rendue pour assister à une table ronde sur l'histoire de la Native Indian/Inuit Photographers' Association (NIIPA), dont il sera notamment question dans la première partie de la thèse. Nous nous sommes retrouvées pour manger le midi, puis nous avons passé l'après-midi ensemble avant de nous rendre à la table ronde. Notre première entrevue enregistrée s'est déroulée ce jour-là dans un café. Nous nous sommes revues en juillet 2018, lorsque je suis allée à Brantford pour enregistrer notre deuxième entrevue. Shelley m'a invité à rester chez elle et partager sa vie de famille pendant les quelques jours de mon séjour. Depuis, nous nous contactons régulièrement et nous avons eu l'occasion de nous revoir à quelques reprises. Ces extraits sont issus de notre première entrevue enregistrée le 8 février 2018.

*I am Shelley Niro. I have done photography since 1976-1977. I took a photography course at Durham College – basic photography. I have always loved photography. I love being in the darkroom and having that skill, knowing I can take my own photographs. And I just kept taking photographs. I think I started taking photography more seriously when I started working at NIIPA in 1985. Because they had a darkroom, I was able to use that darkroom and develop my own photographs. I worked there for a few months. Then I got accepted into the Ontario College of Art<sup>17</sup>, at which point I did not take any photography courses. I just wanted to concentrate on drawing, painting and sculpture, because I thought these were the areas I really wanted to explore but I had no real confidence in exhibiting any of those things. So, I didn't take any photography classes there but I did keep up the practice of photography. I kept developing my own photographs. (Annexe E : 361)*

*[...] To me, it's magic to see these images develop in front of your eyes. I just love being in the darkroom and doing that. Because I grew up very poor, we didn't have the money to do that sort of thing: buying cameras and developing film, enlarging, etc. It wasn't part of our vocabulary. So, having the ability to do that, as I got older, was really wonderful. It is about expressing yourself. You are expressing yourself through your camera and your darkroom. (Annexe E : 363)*

*[...] I don't know if it is a skill or a technique, but it's a way of looking at the world. You can still take your camera and say, "What do I find interesting about this?" It is about decision-making and still trying to have fun with your camera as you go out there and try to find something to take the picture of. (Annexe E : 364)*

---

<sup>17</sup> Now Ontario College of Art and Design (OACD).

*[...] I have always enjoyed being part of group shows with photography. Everybody has that camera, they all look through the viewfinder and they all have the shutter button, but everything shows up so much differently than the next person. I always found that stunning how everybody has their own eye and their own way of doing. I always liked the way photography or art has been stimulating. (Annexe E : 365)*

J'ai rencontré Rosalie Favell en octobre 2018 alors que j'effectuais une visite à Ottawa à la suite de ma résidence de recherche au Musée des beaux-arts du Canada. Nous nous sommes rencontrées dans un café adjacent au musée, où nous avons réalisé l'entrevue. Nous avons échangé quelques courriels par la suite, mais nous ne nous sommes jamais revues. Ces extraits ont été enregistrés le 11 octobre 2018.

*So I'm Rosalie Favell. I am a Métis artist from Winnipeg Manitoba. I grew up there, my family has deep roots. The first contact was in the 1700s when John Favell came from England, he took a country wife, a native woman. Her name was Titameg. I know this because he worked for the Hudson's Bay Company, which was a fur-trading company. They kept meticulous records of their men, so I can follow my lineage all the way back. So that was my dad's side. My mom's father was born in Canada; his parents were from Scotland. Her mom was from England, she came over as a young girl. My parents both grew up in the Interlake; in Manitoba, there are two big lakes, and the area between is called the Interlake. They met in Winnipeg. I guess they were my first big influence for photography because they were fortunate enough to be able to afford a camera. So they took pictures, snapshots of the family, and they put a lot of them into photo albums. My dad's mother kept really comprehensive photo albums as well. They have been great resources for me. I go back to them and use their photographs in my work.*

*When I was a teenager, I took a night class in photography at the local high school. When I was younger, someone had given me a small point-and-shoot camera at some point, and I just loved taking pictures. So when I took this night class, it was like it lit something up for me. It made me really hungry to know more about photography. It became a way to express myself. I didn't know how to do sketches or to paint, or any other art, but I learned how to take pictures. I went to university and I studied physical education, because I was very active in sports as a young woman. I dropped out of that; it was too scientific for me. So I ended up going back to high school after that and taking a photo course in their technical school. Because I had already graduated, I didn't have to take any academics and I could just spend all my time in the dark room, and taking pictures with my camera. I did a year of that and still, I had this voracious appetite. I asked my instructor, "where do I learn more?" and he suggested somewhere in California. I said, "Oh, that's kind of far, is there anywhere in Canada?". So he suggested the Ryerson University in Toronto. I applied there and miraculously got in. It wasn't until I was there that people were saying how difficult it was to get into that school. I did a four year Bachelors of Applied Arts there. I did the Fine Arts stream. There were people doing more commercial photography and different types of photography, but I did the stream where you had to take more art history. It was film*

*and photography, so the first year you also had to take film studies, and do a practical film course.*

*After that, I went back to Winnipeg and found jobs working at photo labs, where you're a technician in the dark rooms. I worked at an artist-run photography gallery called Floating Gallery. It still exists; the name is now Platform. (Annexe G : 384)*

*[...] At some point, I came to do a talk in Ottawa and ran into someone I met in New Mexico. She taught native art history at Carlton. I expressed interest in the PhD program in native art history and she asked, "do you want to come and study?". I was actually looking for a way to get out of the rural areas because Sault-Ste-Marie is a small town, and Elliot Lake was a city of 13 000 people. So I applied and I was accepted at Carlton. I came, moved here [in Ottawa], did all my exams, and I dropped out after 5 years. I was studying native photography, that was what I really wanted to write on. I started interviewing my friends; I interviewed Jeff, Arthur, Shelley... I still have the videotape, and I haven't ever done anything with it. (Annexe G : 386)*

*[...] Although it does have a history, it is only in my lifetime that photography has been more prevalent in the native arts community, with more people picking up the camera and using it as artwork or as a form of expression. (Annexe G : 388)*

J'ai rencontré Rick Hill<sup>18</sup> pour la première fois de façon informelle lors de mon séjour à Brantford en juillet 2018. Il m'a invité à le rejoindre pour faire connaissance autour d'un café au restaurant de l'hôtel Best Western de Brantford, où il participait à des consultations autour du projet de conversion de l'ancien pensionnat autochtone connu comme le Mohawk Institute. Nous avons convenu de nous revoir lors d'une seconde visite à Brantford en octobre 2018. Rick Hill étant malheureusement malade ce jour-là, nous avons réalisé l'entrevue par téléphone. Nous n'avons pas été en mesure d'aller au bout de l'entrevue à cette occasion, et nous avons terminé notre conversation par téléphone un peu plus d'un an plus tard, en janvier 2020. Ces extraits sont issus de notre première entrevue téléphonique enregistrée le 23 octobre 2018.

*My name is Rick Hill. I went to school in a place called Grand Island, New York. It is a big island in the Niagara River between the United States and Canada. My high school art teacher, a man named Neil Hoffman, was a photographer. He had studied under Harry Callahan at the Rhode Island School of Design. So, I took photography in a high school course in my junior year. I became fascinated by my teacher's work and Harry Callahan's work, and by the magic of being in the darkroom and seeing the images coming up on paper. They had a big influence on me; I always tried to mimic*

---

<sup>18</sup> En décembre 2023, Rick Hill a été nommé Officier de l'Ordre du Canada pour son rôle de premier plan dans l'histoire de l'art et la culture autochtones, et pour ses efforts visant à reconstituer et restaurer les artéfacts et les modes de vie des Haudenosaunee.

*their work, or I should say emulate with the work they did. So, I got very interested in dramatically lit photographs that talk about what used to be there, what people walk by everyday and don't see...*

*Then, I remember that I had borrowed my mother's camera, which was an old Argus camera, and I began taking 35mm photographs with it. But I think what turned me on to photography was that there was an old house behind our house. It was kind of falling apart. I went in one day and I took some photographs of the light shining on the old stove with a bottle on it. It made me think about the transitory nature of our life and the transitory nature of light; somehow that kind of got me interested in photography. (Annexe H : 397)*

*[...] Then I decided to go to art school. My high school art teacher said that the School of the Art Institute of Chicago was the best photography school. He came over, talked to my parents and they agreed; they said, "Ok, that's where you want to go". It was a bit expensive back then, but they supported me for the first two years. I was fortunate because I got to meet some pretty exciting photographers, as well as the old guard like Walker Evans, Frederick Sommer, Jerry Uelsmann, Robert Heinecken... There was also this photographer named Enrico Natali; he would photograph people on the street. My photography teacher, Barbara Crane, was also doing the same kind of photography – like what Walker Evans did in the 30's, but an updating version of it. I became fascinated by their work, but I also began to feel like I was intruding on people's life; like I was stealing a part of their life and not engaging with them, as if I was sneaking pictures. Finally, I didn't like that. When Walker Evans came over and lectured – I was in graduate level class –, I showed him my work. I had two kinds of work. I had a lot of photo collages – I went to art school in 1968 –, and I had other photographs that I had been taking of ironworkers and my family. Evans was really attracted to these latter and he said, "This is what you should do. This is something about you." That really helped me, to think that my camera was an extension of me and not an artificial device, that I am not making art but that I am collecting my memories. That's why I photographed the things I did for many years.*

*Then I met Robert Frank, who was from Germany. He did a series called The Americans. That was the style of photography that I really liked but I didn't have the nerve to take this type of photographs. The Germans have a great passion for Natives, and when he found out that I was a Native we kind of struck up a friendship. He was an artist in residence at my school, so we would spend time together and talk. I really enjoyed his work. He said to me that the two worst photographs of his whole series were the ones he took of Indians. He said, "Can you explain to me why they weren't cooperative?" I just kind of made things up, but I said, "Well, for a long time outsiders have come in and stolen our image, and Native people have become very cautious about that. They are very reluctant to be outgoing with white people." He then said, "How is it that you are able to take the photographs that you take?" And I said, "Well, because they are my people." (Annexe H : 398)*

*[...] I have always known that I am Indigenous. I always knew who I was, and I began to photograph my own people as a distinctive angle on Fine Art Photography. It wasn't*

*like I was set out to become an Indigenous photographer. That was just the reality of it. (Annexe H : 399)*

J'ai rencontré Martin Akwiranoron Loft pour la première fois à la galerie d'art Métèque, à Montréal, au début de l'année 2019. J'avais eu connaissance qu'il donnait un atelier de sérigraphie et, n'ayant pas obtenu de réponse au message que je lui avais envoyé, je suis allée me présenter en personne un peu avant le début de l'activité. Après m'avoir posé quelques questions pour savoir qui j'étais et situer mes connaissances vis-à-vis du sujet, il a accepté de réaliser une entrevue enregistrée. Nous nous sommes rencontrés le 10 avril 2019 dans la même galerie pour enregistrer notre conversation. Depuis, nous sommes régulièrement en contact. Martin Loft étant très actif sur les réseaux sociaux, il a représenté une ressource très importante pour me tenir informée des actualités de la photographie contemporaine autochtone pendant la période d'écriture de cette thèse.

*My name is Martin Akwiranoron Loft. I was born in Kahnawake in the Kateri Memorial Hospital right in the village. I grew up there from childhood until elementary school. I went to high school in the next town over in Châteauguay. I wanted to be an artist. I wanted to be someone involved in creativity from the very beginning I guess. My father was kind of a tinkerer, he liked to make things. He liked to do carving, he even made candles. He did a number of things... he also dabbled in painting. My brother as well used to do paintings and ink drawings; he used to do like fake tattoos. My sister Pauline did beadwork probably all of her life. She became quite a well-known beader, she taught many people to make moccasins, beaded vests and different things. So, I went to Cegep at Dawson, I studied creative arts. I did film, video and photography. Photography was the thing that I enjoyed the most. Afterward I went to Concordia and I studied photography there with a whole bunch of people. (Annexe J : 415)*

*[...] I worked at the Cultural Center in Kahnawake for 28 years in total. At the beginning, I did small jobs on contract for almost a year and then I worked there for 27 straight years. Actually, I started out in their photo-archives. They have a collection of several thousand old photos. Basically, they were copy negatives of photographs from people in the community. I copied them and we used them for exhibitions and catalogues. Production companies would also call to get permission to use photos in their films. The collection included photos like ironworkers, traditional dresses, characters from the community, you know, people who have done various things like the wrestler Billy Two Rivers... So, I did that for many years, and in it some photography, some curating... (Annexe J : 415)*

*[...] Well, I used to always say that most of the interesting things I have done in my life had something to do with photography... with art basically and dealing with that whole field. It has brought me to many places, introduced me to many interesting people and*

*I think it's been something that has been a mainstay. It's been there from the beginning.*  
(Annexe J : 416)

Je n'ai jamais rencontré Richard Ray Whitman en personne. Il avait exprimé un intérêt à participer à la recherche à la suite d'un premier contact par courriel en février 2019. Comme ce fut le cas avec d'autres personnes contactées, nous n'avons toutefois pas réussi à réaliser d'entrevue téléphonique dans les mois qui ont suivi. Lorsque la pandémie de COVID-19 a touché l'Amérique du Nord et que le confinement a été déclaré, j'ai recontacté le photographe pour m'enquérir de sa santé et de son bien-être. Richard Ray Whitman étant également acteur, beaucoup de ses projets avaient été annulés en raison de la pandémie et il avait désormais du temps pour réaliser une entrevue téléphonique. Notre conversation a été enregistrée le 11 avril 2020. Nous devions nous reparler dans les jours et les semaines suivantes pour terminer notre discussion, mais nous n'avons pas réussi.

*[Speaks in Yuchi]. I greet you in my personal language, a Yuchi language. My name is Richard Ray Whitman. I am a multimedia artist: photography, painting, writing, experimental works. I began as a painter and I still consider myself as a painter. Photography was always there but... (Annexe K : 428)*

*[...] I got a camera at a pawn shop. So, I was always interested in it but it wasn't foremost for me. And then, a few years later I really embraced the camera, and I used it as another way of seeing, another way of working, another tool – like a paintbrush or graphics. So, it wasn't a really designed path, I have experimented and embraced other tools... But early on I realized that the camera has been intrusive in Indian cultures. But it is also a tool to counterbalance that in a way. The camera is a tool. Too often in our history as Native peoples we have been a subject matter, and rarely have we been behind the lens. So, for me it's another way of seeing, another way of expressing... (Annexe K : 428)*

*[...] I grew up in a time where... In my early childhood, it wasn't good to claim your Indianness. There were government sanctions, federal laws for acculturation, assimilation programs, the Indian boarding schools, the native languages forbidden... It was an experiment that didn't work. It failed on us but it left many of us... We couldn't really be who we were, who we should be. We should be who we are, now we know that. (Annexe K : 431)*

*[...] I came from a non-nuclear family, an extended family with generational families living together and the language spoken was Native, then English was later. So I think that I would always want to acknowledge that first and foremost. A way to do it was how I began, with a Native language, Yuchi language. My grandmother who raised me,*



*she didn't read or write the English language and she never had a formal education. But I realize now that she was not only my first teacher, but my best teacher. (Annexe K : 432)*

*[...] My sense of aesthetics is always in proportion to my Indian sensibility. That's more of a natural one, from nature. The seasons or the moon and sun, water, air. Those are to me just common sense sensibilities. But with most of my work though, I guess Street Chiefs and other works, I've expressed from the contradictions that I see. How can we assert Native American stuff? We're the homeland people of the hemisphere. We're the, how do you say... We welcomed everyone who settled here. And then we get displaced or... placed on reservations with limited resources... So a good amount of the work, I should say, comes from that kind of contradictions that I witnessed or been a part of. (Annexe K : 432)*

## **PARTIE 1**

### **CONTEXTES ET DÉVELOPPEMENTS D'UNE HISTOIRE COLLECTIVE DE L'AUTOREPRÉSENTATION PHOTOGRAPHIQUE (1984-2016)**

Procédant d'une volonté historiographique, cette partie a pour objectif principal de dresser les contours d'une histoire de l'autoreprésentation photographique spécifique, celle des expositions collectives de photographes contemporains autochtones qui se développent à partir des années 1980.

D'un point de vue méthodologique, j'ai d'abord procédé à une recension des expositions collectives de photographes contemporains autochtones aux États-Unis et au Canada, puis à une collecte de données afin de consigner les informations disponibles dans un tableau dont la synthèse est présentée en Annexe A. Les fragments de ce récit collectif, dispersés sur l'ensemble du territoire, sont parfois difficiles à retracer selon qu'ils appartiennent à des archives institutionnelles, communautaires, voire individuelles. À l'issue de cette étape préliminaire de la recherche, j'ai recensé 56 expositions collectives de photographes autochtones de 1984 à 2016, parmi lesquelles 14 ont donné lieu à des publications. C'est par le biais de ces publications que j'aborderai cette histoire photographique collective.

Même si quelques articles se sont penchés sur le sujet<sup>19</sup>, une histoire approfondie des expositions collectives de photographes contemporains autochtones reste à écrire. Cette partie entend contribuer à cet effort malgré la distance temporelle qui me sépare de cette histoire<sup>20</sup>. Il s'agira donc ici de présenter le corpus de recherche tout en le situant dans son contexte de production – les expositions – mais aussi dans son contexte politique, social, historique et artistique. Les entretiens réalisés avec les photographes aideront à comprendre ce qui se joue avec ces regroupements et à les mettre en perspective avec le contexte de l'époque.

Le premier chapitre se concentrera sur les premiers catalogues et brochures d'expositions publiés dans les années 1980, ainsi que sur le contexte qui préexiste à l'émergence de cette communauté

---

<sup>19</sup> Deux articles sont particulièrement importants à cet effet : celui de Theresa Harlan (1993), « A Curator's Perspective: Native Photographers Creating a Visual Native American History », et celui de Veronica Passlacqua (2009), « Finding Sovereignty through Relocation ».

<sup>20</sup> Je n'ai en effet jamais eu l'occasion de visiter l'une des expositions collectives discutées dans cette partie.

photographique. Le deuxième chapitre portera sur les brochures et catalogues du reste de la période d'étude, qui s'étend de 1990 à 2016, et considérera la façon dont celui-ci permet de faire effectivement sens d'une histoire photographique de l'autoreprésentation.

**CHAPITRE 1**  
**LES ANNÉES 1980 ET L'ÉMERGENCE D'UNE COMMUNAUTÉ**  
**PHOTOGRAPHIQUE : LES PREMIERS CATALOGUES ET BROCHURES**  
**D'EXPOSITIONS COLLECTIVES**

Ce chapitre s'intéresse aux premiers catalogues et brochures d'expositions collectives de photographes autochtones produits dans les années 1980 ainsi qu'à leur contexte de publication, aux expositions, et aux conditions historiques, politiques ou artistiques dans lesquelles elles s'inscrivent. Mes recherches indiquent que les expositions collectives de photographes autochtones constituent un phénomène nouveau, aucune trace de tels regroupements n'ayant pu être trouvée avant 1983. Pour la période allant de 1983 à 1989, j'ai pu recenser sept expositions de ce type organisées aux États-Unis et au Canada<sup>21</sup>.

Les années 1980 semblent ainsi constituer un moment charnière, non seulement pour l'art contemporain autochtone, mais aussi pour d'autres traditions artistiques dites non occidentales. La décennie voit en effet l'explosion d'œuvres produites par des artistes historiquement mis à l'écart des centres traditionnels de pouvoir et des institutions artistiques dominantes (Hall, 2001 : 34). Pour le sociologue et spécialiste des études culturelles Stuart Hall, il est indéniable qu'une rupture déterminante se produit dans les années 1980, créant le « moment », la conjoncture, pour la prise en compte des photographes contemporains racialisés et marginalisés<sup>22</sup> (2001 : 16). De nombreux éléments – politiques, artistiques et disciplinaires – sont en effet réunis, et constituent un terreau particulièrement fertile pour la création d'un espace de visibilité pour ces photographes. Au cours de la décennie, on remarque ainsi le développement, dans plusieurs pays, d'événements photographiques organisés par des représentants de populations colonisées ou historiquement marginalisées<sup>23</sup>. Ce mouvement d'ouverture relative et d'effervescence critique s'étend au-delà de

---

<sup>21</sup> Pour plus de détails sur ces expositions, se référer au tableau en Annexe A.

<sup>22</sup> Stuart Hall emploie l'expression « Black photographers » de manière englobante et inclusive pour désigner tous les photographes ostracisés et marginalisés en raison de leurs origines ethniques. Il écrit : « [T]he term 'black' must be understood in a broad and inclusive way – as it was used, for example, in Britain in the 1970s and 80s to refer to all those communities, of whatever ethnic or 'racial' origin, who were regarded as 'other' – different – and thus racially excluded. » (Hall, 2001 : 35)

<sup>23</sup> Par exemple, en Australie, l'exposition *NADOC 86* réunit, pour la première fois, des photographes des Premières Nations d'Australie. Voir notamment Gael Newton (2006), « The Elders: Indigenous Photography in Australia ».

la seule sphère des arts visuels et fait partie d'une revendication culturelle plus large. Pour Stuart Hall,

[t]his must be seen in the context of the slow, uneven, contradictory, often bitterly contested transformation of cultural life across the globe, driven by the struggles of the marginalized to enter 'History', come into visibility, write themselves into the frame and open up a 'third space' in cultural representation. Unable, frontally, to stem the tide of western-driven globalization, this movement nevertheless signifies the slow but inevitable de-centering of western-based cultural models. (Hall, 2001 : 34)

Ce contexte de décentrement et d'affirmation culturelle par les groupes historiquement marginalisés hérite de toute évidence de l'activisme sociopolitique des décennies précédentes, tel que le mouvement afro-américain des droits civiques, les mouvements décoloniaux de l'après-Seconde Guerre mondiale, et l'activisme politique des années 1960 à travers le monde. En toile de fond à ce contexte de bouleversements généralisés, il convient également de considérer le changement de paradigme, que des auteurs comme le philosophe Jean-François Lyotard ont qualifié de condition postmoderne, qui s'opère alors et dont l'une des grandes tendances consiste en la fin des grands récits qui caractérisaient la période moderne (Lyotard, 1979 : 7). Dans ce qui était à l'origine un rapport sur le savoir au XX<sup>e</sup> siècle commandé par le gouvernement du Québec, Lyotard écrit que le savoir postmoderne « raffine notre sensibilité aux différences » (Lyotard, 1979 : 8). Cette sensibilité aux différences et cette crise des grands récits invoquée par Lyotard favorisent une meilleure prise en compte de récits en marge de l'histoire dominante, avec des répercussions dans le monde des arts des années 1980. Mary Warner Marien explique à ce sujet :

Postmodernism changed the art and academic worlds in several ways. It shifted emphasis away from traditional art to reproducible media, such as film, photography, and video. Because Postmodernism questioned the tacit assumptions of Western art, it helped to refocus attention on marginal and non-Western art practices. (Marien, 2011 : 491)

Ainsi, que ce soit à travers l'essor, dans les années 1960, de nouvelles disciplines ou approches théoriques telles que les études féministes, les études culturelles ou encore le postcolonialisme, ou à travers les « tournants » critiques et réflexifs de certaines disciplines comme l'anthropologie ou

---

Au Royaume-Uni, des photographes noirs se mobilisent autour d'expositions et forment le groupe D-Max, qui réunit David A. Bailey, Marc Boothe, Gilbert John, Dave Lewis, Zak Ové et Ingrid Pollard. À ce sujet, voir David A. Bailey et Stuart Hall (1992), *Critical Decade: Black British Photography in the 80s*.

l'histoire de l'art, le monde universitaire des années 1980 est, lui aussi, en pleine transformation. Les apports théoriques du féminisme par exemple, et plus particulièrement la réhabilitation de la subjectivité, constituent des modèles de réflexion théorique pour le processus de revendication identitaire des groupes dits minoritaires (Lippard, 1990 : 11-12).

Si l'histoire des expositions collectives de photographes autochtones en Amérique du Nord s'inscrit dans ce contexte global, elle se développe également dans un contexte sociopolitique et artistique lié spécifiquement aux réalités autochtones en Amérique du Nord. Les années 1970-1980 voient en effet l'affirmation d'un mouvement artistique contemporain autochtone, qui puise lui aussi ses forces dans les actions militantes déployées à partir des années 1960, notamment celles menées dans le cadre de ce que l'on appelle le Red Power. La commissaire Karen Kramer Russel explique :

The field of Native American art and culture is complex and fraught with political minefields. Emerging from the civil rights activism of the 1960s and in response to the dominant ethnographic approaches in museums, Native people have become more deeply involved with exhibitions and scholarship. (Russel, 2012: 16)

C'est à cette conjoncture que ce chapitre s'intéresse plus spécifiquement. Il serait trop ambitieux de prétendre résumer en quelques pages tous les changements qui se jouent à partir des années 1960 pour les peuples autochtones d'Amérique du Nord, mais j'en esquisserai au moins les contours en rapport avec le sujet qui nous intéresse. Ceci permettra ensuite de dresser un panorama des événements photographiques des années 1980 qui ont marqué le début d'une visibilité publique pour les photographes autochtones, et dont le corpus de recherche se fait le symptôme.

### 1.1 Une conjoncture politique et artistique propice à un « momentum » photographique

Pour bien comprendre ce qui se joue dans les années 1980 pour les photographes contemporains autochtones, il convient d'abord de comprendre les développements politiques des décennies précédentes ainsi que le développement d'un mouvement d'art contemporain chez les artistes autochtones. Ce genre d'entreprise, qui cherche à rassembler des éléments contextuels variés pour rendre intelligible une sorte d'« esprit de l'époque », comporte toujours le risque de simplifier des histoires complexes aux ramifications diffuses. Malgré cela, un travail de synthèse apparaît nécessaire pour bien mesurer le caractère de nouveauté des expositions collectives de photographes

et saisir certaines des caractéristiques d'un « momentum » photographique autochtone et ses particularités.

### 1.1.1 L'activisme politique des années 1960-1970 et le développement d'un mouvement pan-autochtone : vers une meilleure visibilité politique et médiatique

Les années 1960 marquent un tournant important dans la visibilité des peuples autochtones d'Amérique du Nord sur l'échiquier politique. Dans son livre *God Is Red*, le désormais célèbre écrivain, historien et activiste oseti sakowin (sioux) Vine Deloria Jr. résume ainsi la façon dont les populations autochtones sont considérées aux États-Unis avant cette décennie :

Until 1890, American Indians played a critically important role in American domestic affairs, symbolizing the vast wilderness and frontier that Americans wished to tame. From the 1890s until the 1960s Indians were truly the “Vanishing Americans” and most people believed that the tribes had largely been exterminated. (Deloria, 2003 : 1)

Même si les décennies précédentes contiennent en substance le terreau des vagues de contestation à venir, ce sont les années 1960 qui voient les revendications des Autochtones atteindre une plus grande visibilité dans la presse et l'espace public<sup>24</sup>. Sur fond de soulèvements généralisés au niveau international, la fin des années 1960 est marquée par des actions militantes de la part de groupes autochtones tant au Canada qu'aux États-Unis. On attribue l'avènement médiatique de l'activisme politique autochtone en Amérique du Nord à trois événements du tournant des années 70 : la prise de l'ancienne prison d'Alcatraz par un groupe d'étudiants en 1969, l'occupation du Bureau of

---

<sup>24</sup> Dans les années 1960, plusieurs organisations politiques autochtones se constituent au Canada et aux États-Unis pour porter les revendications des différentes nations à un niveau fédéral. Par exemple, la première organisation indépendante d'étudiants autochtones, le National Indian Youth Council, est créée en 1961 aux États-Unis. Influencée par le mouvement des droits civiques, l'organisation a joué un rôle important dans le mouvement du Red Power à travers ses actions principalement orientées vers la défense des droits de pêche et de chasse et des droits issus des traités. Avant cela aux États-Unis, seul le National Congress of American Indians, créé en 1944 à Denver, agissait comme représentant des diverses nations autochtones des États-Unis auprès du gouvernement fédéral. En 1964, Vine Deloria Jr. en devient le directeur, marquant ainsi le début d'une nouvelle ère pour l'organisme (Smith & Warrior, 1996 : 43).

En 1961 également, le National Indian Council est créé au Canada pour représenter les peuples autochtones du pays (à l'époque les Inuit n'étaient pas inclus dans cette définition). L'organisation se scinde en 1967 : les Premières Nations inscrites forment la Fraternité Nationale des Indiens (National Indian Brotherhood) et les Métis et Premières Nations non-inscrites forment le Native Council of Canada. La National Indian Brotherhood est devenue, en 1982, l'Assemblée des Premières Nations, toujours en activité. L'histoire des organismes politiques autochtones au Canada est complexe et remonte bien avant les années 1960. À cet effet, l'article de Noel Dyck et Tonio Sadik (2011) sur le site de l'Encyclopédie Canadienne en ligne, « Indigenous Political Organization and Activism in Canada », offre un bon panorama historique. À noter également que les pages Wikipédia des différentes organisations, tant au Canada qu'aux États-Unis, sont généralement bien documentées et offrent de l'information de première main assez complète.

Indian Affairs de Washington en 1972, et le siège de Wounded Knee par l'American Indian Movement (AIM) en 1973<sup>25</sup>. Dans leur livre *Like a Hurricane. The Indian Movement from Alcatraz to Wounded Knee*, Paul Chaat Smith (Comanche) et Robert Warrior (Osage) parlent ainsi du contexte de la fin des années 1960 :

Plenty of Indian people, in spite of their stated values to the contrary, had seen over a decade of the Civil Rights then Black Power movements and felt a yearning for the same kind of attention. They had watched nations in Africa and Asia assert and fight for their independence and freedom and wished something of the same for themselves. They had supported their sons, cousins, brothers, and uncles as they headed out for Vietnam but at the same time were gnawed in their consciences by a war against brown people twelve thousand miles away, a war whose frontiers military brass still called "Indian country." (Smith & Warrior, 1996 : 58-59)

L'année 1969, en particulier, constitue un moment critique que plusieurs observateurs considéreront comme marqueur d'une renaissance politique et culturelle autochtone (Valaskakis, 2005 : 4). Aux États-Unis, l'ancienne prison d'Alcatraz est occupée par un groupe d'étudiants autoproclamés « *Indians of All Tribes* » le 20 novembre 1969. Même si l'occupation s'essouffle dans les mois qui suivent, elle ne prend officiellement fin qu'en juin 1971 lorsque la police évacue les derniers protestants par la force. Si cet événement et ceux qui suivent au début des années 1970 s'inscrivent dans un contexte de revendications politiques et sociales plus ancien, l'occupation d'Alcatraz présente toutefois un caractère de nouveauté dans la mesure où elle reçoit une couverture médiatique non seulement à travers le pays, mais aussi à l'international : « [N]ot until Alcatraz had anyone tapped the potential of media-fueled, spectacular protest on such a grand scale. » (Smith & Warrior, 1996 : 111)

---

<sup>25</sup> Ces événements s'inscrivent dans une longue et complexe histoire de politiques coloniales et de rapports difficiles entre nations autochtones et gouvernement fédéral qu'il serait difficile de synthétiser ici au risque d'en simplifier le récit. Toutefois, la pierre angulaire du militantisme de ces années-là est la lutte pour la reconnaissance des droits ancestraux et le respect des traités qui, encore aujourd'hui, sont au cœur des revendications. Pour une histoire détaillée de ces trois événements marquants, voir notamment le livre de Paul Chaat Smith et Robert Warrior (1996), *Like a Hurricane. The Indian Movement from Alcatraz to Wounded Knee*. Pour un panorama des événements qui ont marqué la période, on peut également consulter le premier chapitre de la réédition de 2003 du livre *God is Red* de Vine Deloria Jr., « The Indian Movement ».



La même année au Canada, le premier ministre Pierre Elliott Trudeau et son ministre des Affaires indiennes et du Nord canadien<sup>26</sup> Jean Chrétien dévoilent une proposition pour une nouvelle politique gouvernementale : *La politique indienne du gouvernement du Canada*, aussi connue sous le nom de *Livre Blanc sur la politique indienne*<sup>27</sup>. Le but de cette politique est de mettre fin à la relation légale entre le gouvernement du Canada et les Premières Nations en abolissant tous les documents légaux existants, dont la Loi sur les Indiens et les traités autochtones. Cette politique propose de mettre fin au statut juridique différencié des Premières Nations afin de les intégrer définitivement au reste de la population canadienne. Elle entend également mettre un terme au système des réserves en convertissant les terres en propriétés privées des bandes indiennes et de leurs membres, dans une logique similaire aux politiques d'assimilation mises en place aux États-Unis au milieu des années 1940<sup>28</sup>. La proposition, reçue comme une tentative d'assimilation définitive, soulève de vives oppositions et protestations de la part des communautés et des organisations autochtones à travers le pays, se traduisant par des manifestations publiques et par

---

<sup>26</sup> Appelé, par la suite, ministre des Affaires autochtones et du Nord Canada. En août 2017, le premier ministre Justin Trudeau a annoncé la dissolution du ministère des affaires autochtones et du Nord Canada et un plan visant à le remplacer par deux ministères distincts : Relations Couronne-Autochtones et Affaires du Nord Canada (RCAANC) et Services aux Autochtones Canada (SAC).

<sup>27</sup> La politique est proposée à la suite du rapport de l'anthropologue Harry B. Hawthorne, intitulé *Étude sur les Indiens contemporains du Canada : Besoins et mesures d'ordre économique, politique et éducatif*, commandité par le gouvernement fédéral pour investiguer les conditions sociales des Premières Nations au Canada. Le rapport Hawthorne, remis en octobre 1967, conclut que les membres des Premières Nations sont les plus marginalisés du pays. Il qualifie les Premières Nations de « citizens minus », et attribue cette situation à l'échec des politiques gouvernementales et au système des pensionnats. En réponse au rapport, le gouvernement engage une série de consultations auprès des communautés, qui expriment notamment leurs inquiétudes au sujet de la non-reconnaissance des traités et des droits ancestraux, de l'accès à l'éducation et des soins médicaux (First Nations Studies Program, 2009). À la suite de ces consultations, le gouvernement propose, en juin 1969, *La politique indienne du gouvernement du Canada*, qui est reçue avec consternation et colère.

Pour plus de détails sur le *Livre Blanc*, voir notamment l'article du First Nations Studies Program of University of British Columbia (2009), « The White Paper 1969 », en ligne sur le site Indigenous Foundations. Voir également l'article de Lagace et Sinclair (2015), « Livre blanc de 1969 », sur le site de l'Encyclopédie Canadienne en ligne.

<sup>28</sup> Dans les années 1950, le gouvernement américain de l'administration Truman, sur proposition du commissaire aux Affaires Indiennes Dillon S. Myer, a officialisé au niveau fédéral un programme connu sous le nom de politiques d'assimilation, ou *Indian termination policy*, dont le but est d'encourager les populations autochtones à quitter les réserves afin de s'installer dans les zones urbaines, dans l'espoir de les assimiler totalement à la population américaine et mettre ainsi fin au système des réserves et à la relation entre les conseils tribaux et le gouvernement fédéral (Smith & Warrior, 1996 : 7). Cette politique est répudiée par le président Richard Nixon dans un discours prononcé en juillet 1970, favorisant un changement de la politique fédérale qui s'oriente alors vers une politique d'auto-détermination. Il faut toutefois attendre le milieu des années 1980 pour que la politique d'assimilation soit officiellement abrogée. La page Wikipédia sur le sujet, « Indian termination policy », est assez complète et enrichie de nombreuses références : [https://en.wikipedia.org/wiki/Indian\\_termination\\_policy](https://en.wikipedia.org/wiki/Indian_termination_policy)

des contrepropositions au *Livre Blanc* connues sous le nom de *Livre Rouge* et *Livre Brun*<sup>29</sup>. Le *Livre Blanc* n'est finalement pas mis en application, mais la médiatisation de la controverse qui l'entoure a pour effet de sensibiliser l'opinion publique sur les réalités des Premiers Peuples et de faire prendre conscience à la population canadienne que les enjeux politiques et sociaux des Autochtones concernent l'ensemble de la société (Gray, 2018 : 27-28).

Si l'année 1969 marque le début d'une visibilité des revendications politiques autochtones dans l'espace public, c'est certainement la prise de Wounded Knee par l'American Indian Movement (AIM) en 1973, et le siège qui suit, qui constitue l'apogée médiatique du Red Power aux États-Unis. La prise d'Alcatraz a attiré plus d'attention médiatique que toutes les actions militantes de la décennie précédente réunies, et celle atteinte par les événements de Wounded Knee est bien plus importante encore (Smith & Warrior, 1996 : 207). Vine Deloria Jr. écrit à ce propos : « Wounded Knee had been such a media spectacular that no protest could have had any greater impact » (2003 : 18). Les acteurs impliqués dans le siège de Wounded Knee semblent avoir tiré les leçons de la lutte pour les droits civiques<sup>30</sup>, qui ont mis en exergue la façon dont la photographie peut être utilisée pour soutenir l'activisme politique (Hall, 2001 : 15). À cet effet, le compte rendu des événements établi par Paul Chaat Smith et Robert Warrior montre que les membres de l'AIM autant que le FBI sont conscients de l'importance des images de presse non seulement pour documenter le conflit, mais aussi pour en influencer l'issue :

As the occupation unfolded, journalists grew increasingly uneasy as they realized they were central players in the story they reported on, perhaps more so than any other major

---

<sup>29</sup> En 1970, l'Indian Association of Alberta, dirigée par Harold Cardinal (Cri), publie *Citizen Plus*, connu sous le nom de *Livre Rouge*, qui, en une centaine de pages, rejette le *Livre Blanc* et fait une série de contrepropositions. Le terme « Citizen Plus » est emprunté aux conclusions du rapport Hawthorne qui mentionne que les Premières Nations du Canada devraient être considérés comme des « Citizen plus », alors qu'ils vivent dans une situation de « Citizen minus ».

Une autre contreproposition au *Livre Blanc* est proposée par l'Union of British Columbia Indian Chiefs (UBCIC), créée à la suite d'une conférence organisée en novembre 1969 à Kamloops (Colombie-Britannique) dans le but d'élaborer une réponse collective au *Livre Blanc*. Des représentants de 140 bandes assistent à la conférence à la suite de laquelle ils fondent l'organisation. À l'issue de ce rassemblement, l'UBCIC propose, en 1970, *A Declaration of Indian Rights: The B.C. Indian Position Paper*, connue sous le nom de *Livre Brun*. Comme le *Livre Rouge*, elle rejette les propositions du *Livre Blanc* et fait valoir les droits ancestraux et le respect des traités autochtones.

<sup>30</sup> bell hooks écrit d'ailleurs que l'histoire du mouvement des droits civiques peut être caractérisée comme une lutte pour les images autant que comme une lutte pour les droits et l'égalité d'accès (1995 : 46). Des auteurs comme Maurice Berger (2010), Leigh Raiford (2011) ou encore Martin A. Berger (2011), se sont également attachés à étudier la façon dont la photographie, au-delà du rôle de documentation qui lui est généralement reconnu, a été instrumentale pour transformer et influencer la lutte pour les droits civiques aux États-Unis.

event in recent years. Wounded Knee, some reporters thought, was fundamentally different. Without the cameras, would there be an occupation at all? (Smith & Warrior, 1996 : 210)

Le rôle imparti à la visibilité médiatique dans la lutte pour la visibilité politique, que ce soit par l'image photographique ou télévisée, semble avoir été bien compris par les deux parties qui s'affrontent. Pour l'artiste, critique, commissaire et historien Rick Hill (Tuscarora), la médiatisation des événements de Wounded Knee constitue le point de départ d'une évolution significative de l'attitude des Autochtones face à leur image : « Photographs of the modern Indian warrior fuelled everyone's imagination, and became a symbol of the new resistance » (Hill, 1993 : 7). Les images diffusées dans les médias de l'époque présentent en effet les Autochtones sous un nouveau jour : « No longer were they hopeless, left to vanish off the edge of the negative » (Hill, 1993 : 8). Les images de presse du siège de Wounded Knee contribuent tout autant à inscrire les personnes et les revendications dans l'actualité qu'à diffuser une représentation renouvelée qui montre les Autochtones comme des figures de résistance et des acteurs de leur propre histoire. Comme l'explique Stuart Hall dans le contexte de son étude sur les photographes historiquement marginalisés et racialisés, la photographie permet d'inscrire la lutte politique dans une perspective culturelle plus large dont l'enjeu consiste à renverser les représentations négatives par des représentations positives (2001 : 15). À cet égard, le lieu choisi pour le siège est en lui-même hautement symbolique. En effet, en 1890, Wounded Knee a été le théâtre du massacre de près de 300 Lakota, incluant femmes et enfants, par l'armée américaine<sup>31</sup>. L'événement, réputé pour avoir marqué la fin de ce qui est communément appelé les guerres indiennes, s'est notamment ancré dans les esprits par la diffusion et la commercialisation de photographies prises après le massacre<sup>32</sup>. Aux yeux du public euroaméricain, les clichés des corps gisant dans la neige sont devenus, au fil du temps, des métaphores du déclin et de la destruction des cultures autochtones (Jensen *et al.*, 1991 : 39). Ainsi, les photographies prises un peu moins d'un siècle plus tard au même endroit et représentant des Autochtones debout, fiers et résistants, constituent en soi une contre-image particulièrement forte. Les images du siège de 1973 ont ouvert un espace de visibilité non

---

<sup>31</sup> Le retentissement médiatique du siège de Wounded Knee en 1973 s'avère d'ailleurs d'autant plus important qu'une grande partie de la population américaine a été marquée, en 1970, par la publication du livre de Dee Brown *Bury My Heart At Wounded Knee*, qui revient sur l'expansion territoriale américaine vers l'ouest et les guerres indiennes de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup>. Le livre a eu du succès dès sa sortie (Deloria, 2003 : 24).

<sup>32</sup> À ce propos, voir Mick Gidley (2012) ainsi que Richard Jensen, Eli Paul & John E. Carter (1991).

seulement pour les revendications politiques, mais aussi pour un type de représentations renouvelées, qui restaurent la présence et l'agentivité des Autochtones. Paul Chaat Smith et Robert Warrior écrivent à propos du message véhiculé par les images diffusées dans la presse nationale et internationale à l'époque :

Wounded Knee to the outside world, was a startling, unlikely event – some called it heroic and bravo, others quixotic and misguided – that had one message above all others. Indians are still here, and are still fighting. It was the same message proclaimed by the activists of the 1960s and the students who held Alcatraz Island, but it still struck many non-Indians as a new concept.

To Indians, however, it spoke in a determined and forceful way that touched all and moved many of them to action. [...] The flickering televised images of the warriors holding the United States at bay on the frozen, hallowed ground became a call to action. (Smith & Warrior, 1996 : 226)

En écho aux propos de Smith et Warrior, on peut présumer que la plupart des photographes présentés dans les expositions collectives des années 1980 ont suivi les actions menées par l'AIM à travers les images diffusées dans les médias. Pour certains d'entre eux, les événements ont d'ailleurs eu un impact non seulement sur leur conscience politique, mais également sur leur pratique photographique, les deux évoluant par la suite de façon interdépendante. À cet égard, mon entrevue avec Richard Ray (Yuchi-Muscogee) s'est révélée particulièrement intéressante. En effet, le photographe, qui était alors étudiant à Los Angeles, a participé au siège de Wounded Knee après avoir rejoint les lieux de l'événement avec un groupe d'étudiants artistes. Il se remémorait cette période ainsi lors de notre discussion téléphonique :

*But then I did participate in Wounded Knee. Yeah, I think at that time... You know, I am from the 60s... The 60s was its own dynamic time: the counterculture, music, the arts, drugs [laughing], Students for a Democratic Society, the Civil Rights Movement, Women's Rights were coming to the forefront, Latinos and Mexican Americans harvesting the food, the Vietnam war, Nixon... So, there were a lot of things going on... And Native Americans were definitely looking. You know, I had my own pain and anger... We felt like we were being left out and then Alcatraz happened in '69... It gave us an urge. At the time I didn't know how to be an artist and make your livelihood, which is rare you know [laughing]... But then I went to California and then from California I went to South Dakota in 1973, Wounded Knee, and... I met with some of my fellow students. I actually carried a camera there too... The camera was my weapon. I had a rifle, but I also carried a camera, and it was confiscated when I was arrested... So yeah, I think that Wounded Knee really helped in redefining my role as an artist. I began to look at the artists and the writers who were in the forefront of the struggles*

*in Central America. They were the ones who were murdered, arrested, incarcerated... The artists were in the forefront of the people's struggle there, so I began to relate to that. I began to see that art could have a bigger role, that it was not just limited to marketing if you will. Art could have other impact...* (Richard Ray Whiteman, entrevue du 11 avril 2020, Annexe K : 431)

Le fait, mentionné ici rapidement par Richard Ray Whiteman, que le FBI ait confisqué son appareil photo et ses pellicules à la fin du siège vient renforcer l'idée qu'une lutte médiatique autant que politique se joue avec les événements de Wounded Knee. Dans un article de l'Oklahoma Gazette consacré à l'artiste, Whiteman explique que malgré plusieurs demandes officielles, ses images ne lui ont jamais été retournées : « It became a serious joke that my first collectors were the FBI. » (Whiteman cité dans Murg, 2016) Cette anecdote est révélatrice de la façon dont, dans le contexte de militantisme de l'époque, le visuel s'avère souvent un outil aussi efficace que les actions politiques.

Pour le photographe onondaga Jeff Thomas, ce sont les images retransmises à la télévision qui ont marqué son esprit à une période où, alors adolescent, son intérêt pour la photographie se développe. Lors de notre première entrevue, il me racontait :

*I remember that I decided to write a term paper in high school comparing how Indigenous people photographed themselves and how they've been photographed by non-Indigenous people. It was quite a shock to find that there wasn't anything available. There were only photographs of Indians but there were no Indians making the photographs. I think that kind of set the stage. This was around 1973, and we are looking at a time period when the American Indian Movement started to emerge, when Wounded Knee took place in South Dakota – or the second Wounded Knee. I was watching this on TV, and as a teenager I was becoming politicized. Then photography was there as well, so they went hand in hand. The absences that I found reflected what life is like in general when living in the city as an Indigenous person and not having connections to that place, feeling like an outsider. This is how my career in photography began.* (Jeff Thomas, entrevue du 13 octobre 2017, Annexe C : 330)

Les propos de Jeff Thomas font référence à une situation au cœur des enjeux liés à la représentation des Autochtones et aux expositions collectives de photographes qui se développent à partir des années 1980 : les photographes autochtones sont invisibles, absents des ressources documentaires de l'époque. La couverture médiatique de Wounded Knee en 1973 ne fait pas exception à ce constat, les photographies diffusées dans la presse ayant été réalisées par des photojournalistes allochtones.

De plus, hormis les images des événements politiques qui circulent dans les médias à l'époque, les représentations photographiques des Autochtones qui nourrissent l'imaginaire du grand public sont en large majorité issues de corpus de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle. Dans le deuxième chapitre de son livre *God is Red*, Vine Deloria Jr. parle d'une schizophrénie inhérente à l'image de l'« Indien » (Deloria, 2003 : 28). Il écrit à propos de la littérature :

[...] we must try to understand the reception that modern Indians received when they have tried to communicate their immediate problems to an uncomprehending society. When a comparison is made between events of the Civil Rights movement and the activities of the Indian movement one thing stands out in clear relief: Americans simply refuse to give up their longstanding conceptions of what an Indian is. (29)

Un constat similaire peut être dressé à l'égard de l'image. Si la médiatisation des actions militantes fait apparaître une image moderne de la résistance autochtone, l'engouement des années 1970 pour les cultures des Premiers Peuples prend pourtant encore appui sur des représentations romantiques qui continuent d'ancrer les peuples dans le passé. Malgré tout, à l'issue de cette période d'activisme, Deloria constate qu'un nouveau rapport à l'autochtonie est né : « Somehow, through all of the protests and symbolic gestures, a different sense of Indian identity was born. » (2003 : 20) De ce point de vue, les nombreuses actions militantes menées à cette période contribuent tout de même au développement d'un mouvement politique autochtone transnational et global, parfois qualifié de pan-autochtone, qui s'incarne notamment dans la création, en 1974, de l'International Indian Treaty Council (IITC)<sup>33</sup> et du World Council of Indigenous Peoples<sup>34</sup> (Arndt, 2014 : 81). L'activisme autochtone des années 1960 et 1970 a également favorisé des changements politiques aux États-Unis comme au Canada. Au cours des années 1970 aux États-Unis, plusieurs lois sont votées pour améliorer les conditions sociales des Autochtones ou mettre fin à certaines politiques

---

<sup>33</sup> L'International Indian Treaty Council (IITC) est une organisation qui regroupe des peuples autochtones des différentes Amériques, des Caraïbes et du Pacifique, et qui œuvre à la défense et à la reconnaissance des droits des peuples autochtones. L'organisation, reconnue en 1977 par les Nations Unies comme organisation non-gouvernementale (ONG), est créée à la suite d'un grand rassemblement organisé par l'AIM sur le territoire des Oceti Sakowin de Standing Rock, dans le Dakota du Sud.

<sup>34</sup> Le World Council of Indigenous Peoples est créé en 1974 par George Manuel, membre de la nation shuswap en Colombie-Britannique et président de la Fraternité Nationale des Indiens du Canada. Le but de l'organisation est d'unifier les groupes autochtones à travers le monde pour susciter une prise de conscience internationale au sujet des droits des Premiers Peuples. Ayant obtenu un statut d'observateur aux Nations Unies, le World Council of Indigenous Peoples représente plus de 600 000 Autochtones à travers le monde avant sa dissolution en 1996. Un bref aperçu historique de l'organisation est disponible sur la page wikipédia qui lui est dédiée : [https://en.wikipedia.org/wiki/World\\_Council\\_of\\_Indigenous\\_Peoples](https://en.wikipedia.org/wiki/World_Council_of_Indigenous_Peoples)

coloniales restrictives et oppressives (Deloria, 2003 : 19). Durant l'été 1974, le sénateur du Dakota du Sud James Abourezk initie la *American Indian Policy Review Commission*, pour conduire une étude exhaustive sur les relations entre le gouvernement fédéral et les nations autochtones. Deux ans plus tard en mai 1977, la commission remet son rapport au Congrès américain et fait des recommandations pour une révision des politiques fédérales autochtones<sup>35</sup>.

Au Canada, cette période d'activisme a favorisé une meilleure prise en compte des Autochtones dans les décisions politiques, même si de nombreuses revendications de la part des communautés restent, encore aujourd'hui, non considérées. Par exemple, de 1978 à 1982, des organisations autochtones du pays sont impliquées dans les discussions sur le rapatriement de la Constitution du Canada (détenue par le Parlement du Royaume-Uni depuis la Confédération) dans le but de défendre l'inscription des droits ancestraux dans la loi (Dyck et Sadik, 2011). Il en résulte l'inscription de la souveraineté des Autochtones dans la Loi constitutionnelle de 1982<sup>36</sup>. Une autre réforme significative de la Loi sur les Indiens est effectuée en 1985 avec le projet de Loi C-31, qui restaure notamment le statut d'Autochtone des femmes qui l'avaient perdu à la suite d'un mariage.

En parallèle aux revendications politiques, il convient finalement de mentionner l'émergence, dans les années 1960<sup>37</sup>, des études autochtones, ou *Native American Studies*, qui constitue l'un des changements disciplinaires majeurs en lien avec le sujet qui nous intéresse. Le nouveau champ d'études partage l'histoire de ses origines avec les études ethniques nées du mouvement des droits civiques (Lyons, 2011 : 294). Scott Richard Lyons (Ojibwe/Dakota), professeur associé en littérature anglaise à l'Université du Michigan, explique les liens entre ces nouvelles disciplines et l'activisme politique :

---

<sup>35</sup> Vine Deloria Jr. déplore le fait que l'immensité de la tâche et des résultats produits par les 11 groupes de travail a eu pour résultat que les membres de la commission ont été débordés et que c'est aux employés du Bureau of Indian Affairs qu'a incombé la tâche de rédiger le rapport final (Deloria, 2003 : 19). L'agence fédérale qui représente le détracteur historique des intérêts autochtones dans de nombreux esprits, se retrouve en charge d'articuler et d'énoncer, une nouvelle fois dans l'histoire, les problèmes des Autochtones.

<sup>36</sup> L'article 35 de la Loi constitutionnelle de 1982, alinéa 1, stipule que « [l]es droits existants – ancestraux ou issus de traités – des peuples autochtones du Canada sont reconnus et confirmés. »  
La loi est consultable sur le site internet du ministère de la justice du Canada : <https://lois-laws.justice.gc.ca/fra/Const/page-16.html#h-52>

<sup>37</sup> Sherry Farrell Racette explique qu'au Canada l'émergence des études autochtones comme discipline académique s'effectue plutôt dans les années 1970 (Farrell Racette, 2016 : 27).

[E]thnic studies programs were created at colleges and universities like San Francisco State College and UC Berkeley as “fire insurance,” to use Evelyn Hu-DeHart’s expression, against further militancy. It was activism and unrest, in other words, and not the good thinking of academics that led to the creation of Native American studies (although, to be sure, many academics soon joined in, and some were clearly elated that their day had finally come). (Lyons, 2011 : 294)

En politisant l’étude des formes culturelles autochtones, les *Native American Studies* contribuent à renverser le paradigme dominant de l’étude des cultures des Premiers Peuples qui, avant les années 1980, ne tient pas compte des contextes historiques, sociaux et politiques dans lesquels ces cultures évoluaient (Lyons, 2011 : 294-295). Les *Native American Studies* ont ainsi radicalement changé la façon dont les peuples et les cultures autochtones sont étudiés. En 1988, dans la préface à la seconde édition de son désormais célèbre livre *Custer Died for Your Sins*, Vine Deloria Jr. écrit : « The state of Indian affairs today is not good, but it contains within it certain strengths which suggest a better future for the people. » (Deloria, 1988 : xii)

### 1.1.2 Le développement de l’art autochtone contemporain

La période d’activisme des années 1960 et 1970 a des résonances dans le domaine des arts, avec quelques événements qui annoncent une nouvelle ère pour la reconnaissance des artistes autochtones. Ceux-ci vont ouvrir la voie pour le développement de l’art contemporain autochtone que les historiennes de l’art Janet Berlo et Ruth Phillips placent autour de 1980 (2015 : 296). Dans un texte de 1991, l’artiste et auteur cri Alfred Young Man explique :

Prior to 1978, the Contemporary Native Art movement was just beginning to gain ground in an art world that had written off North American Indian history, cultures, and societies as “on their way out”, a vanishing race, in spite of the fact that Native artists in the preceding 100 years had been producing art in an underground fashion whenever and wherever they found the occasion to do so. (Young Man, 1991: 25)

Si Young Man recourt au marqueur temporel de 1978, c’est en référence au premier congrès tenu au Canada au mois d’octobre de cette année-là sur l’île Manitoulin, en Ontario. Dans certains développements récents des études sur les arts autochtones, les marqueurs temporels utilisés sont parfois placés jusqu’aux années 1950 avec les modernismes artistiques autochtones pour situer les prémisses de l’art contemporain (Hopkins *et al.*, 2018). Tous s’accordent cependant à dire que les années 1970 constituent une période charnière au cours de laquelle les artistes s’organisent pour



créer leurs propres opportunités d'exposition, encadrer les artistes plus jeunes et faire pression sur les organisations artistiques dominantes pour qu'elles adoptent des pratiques de collection et d'exposition plus inclusives (Hopkins *et al.*, 2018 : 9).

Pour Janet Berlo et Ruth Phillips, l'événement majeur qui marque le début d'une visibilité des artistes contemporains autochtones au Canada est le Pavillon des Indiens du Canada d'Expo 67 à Montréal<sup>38</sup>. Pour la première fois, des Autochtones prennent le contrôle de la représentation de leurs propres cultures dans une exposition internationale d'envergure (Berlo & Phillips, 2015 : 287).

Dans son livre *Museum Pieces* (2011), Ruth Phillips écrit à propos d'Expo 67 :

The anti-colonial critique of standard museum narratives presented by the members of the pavilion's Aboriginal advisory committee was an early warning signal of the struggles over power and representation that were to come, and it can be seen in retrospect as having prepared the ground for the 1969 Red Paper. (Phillips, 2011 : 11)

Suite au succès du projet d'Expo 67, plusieurs initiatives artistiques se développent au Canada dans les années 1970 (Berlo & Phillips, 2015 : 287). Il ne s'agit pas de toutes les aborder ici, mais il convient toutefois d'en mentionner certaines pour bien saisir le contexte effervescent dans lequel se développent les expositions collectives de photographes qui nous intéressent dans ce chapitre. Par exemple, la création, en réponse à l'activisme politique de cette décennie, de centres d'amitié autochtone et de centres culturels dans les réserves joue un rôle significatif dans le développement de l'art moderne et contemporain (Berlo & Phillips, 2015 : 288; Hill, 2016a). Ils constituent des lieux de diffusion nécessaires pour le travail des artistes qui ne sont pas encore reconnus par les institutions artistiques dominantes. À ce titre, deux centres culturels exercent une influence particulièrement importante : la Ojibwe Cultural Foundation, créée en 1974 sur l'île Manitoulin<sup>39</sup>, et le Woodland Cultural Centre Museum, fondé en octobre 1972 sur le territoire des Six Nations à

---

<sup>38</sup> Le Pavillon des Indiens a suscité une controverse au Canada dans la mesure où il présente, au monde entier, l'histoire coloniale du pays et les difficiles conditions de vie des Autochtones. Grâce aux efforts de l'artiste denesuline et saulteaux Alex Janvier, alors conseiller de la Section des affaires culturelles de la Division des affaires indiennes, une dizaine d'artistes autochtones sont mandatés pour réaliser les murales extérieures du pavillon : George Clutesi, Noel Wuttunee, Gerald Tailfeathers, Ross Woods, Alex Janvier, Tom Hill, Norval Morrisseau, Francis Kagige, Henry Hunt, Tony Hunt, Carl Ray (en tant qu'assistant de Morrisseau) et Jean-Marie Gros-Louis (Gray, 2018 : 23 et 30). Pour une histoire plus approfondie sur la participation des Autochtones à Expo 67 à travers le Pavillon des Indiens, voir notamment Rutherford et Miller (2006) et Phillips (2011 : chapitre 1).

<sup>39</sup> La Ojibwe Cultural Foundation accueille, en octobre 1978, le premier congrès d'artistes autochtones au Canada, mentionné plus haut.

Brantford à la suite de la fermeture du Mohawk Institute Residential School en 1970. Dès 1975, le Woodland Cultural Centre Museum initie une série d'expositions annuelles intitulées *First Nations Art*, aujourd'hui appelées *Indigenous Art*, qui va devenir un événement majeur pour l'exposition des œuvres d'artistes contemporains (Berlo & Phillips, 2015 : 288). Certains photographes sont d'ailleurs inclus dans ces expositions d'art autochtone dès le début des années 1980<sup>40</sup>.

La création, au début des années 1970, de l'un des premiers regroupements indépendants d'artistes autochtones au Canada, la Professional Native Indian Artists Incorporated (PNIAI)<sup>41</sup>, marque un autre moment déterminant pour les arts autochtones. Norval Morrisseau, Carl Ray et Alex Janvier, dont les œuvres ont été présentées au Pavillon des Indiens d'Expo 67, font partie des artistes<sup>42</sup> à l'origine de ce groupe aussi connu sous le nom de *Indigenous Group of Seven*. La PNIAI entend lutter pour la reconnaissance des artistes contemporains autochtones et l'inclusion de leur travail dans les musées d'art canadiens, dont les collections ne comptent alors aucune œuvre moderne ou contemporaine identifiée comme autochtone. En effet, le travail des artistes autochtones est alors majoritairement confiné aux musées d'anthropologie et considéré à travers la lunette déformante du primitivisme.

L'inclusion de l'art contemporain dans les galeries et musées d'art constitue donc un enjeu politique de premier ordre au début des années 1980. Ruth Phillips explique en ces termes la situation à cette période :

Aboriginal arts [...] fell between two stools in the museum world. Neither historic nor contemporary "Indians" arts had found their way into the collections and permanent exhibitions of art galleries, while contemporary Indigenous art realized in Western genres was uneasily and erratically collected by a few ethnographic museums. (Phillips, 2011 : 9)

---

<sup>40</sup> Par exemple, le curriculum vitae de Jeff Thomas indique qu'il a participé à l'édition de 1983, et ceux de Greg Staats et Shelley Niro mentionnent leur participation dans les éditions de 1985 et 1986. Celui de Patricia Deadman indique qu'elle a participé aux éditions de 1986, 1987, 1988 et 1989. [Dossiers des artistes dans le Fonds du Musée canadien de la photographie contemporaine, archives du Musée des beaux-arts du Canada. Consultés en octobre 2017].

<sup>41</sup> Pour une histoire de la PNIAI, voir notamment l'article de Bonnie Devine (2016) sur le site de l'Encyclopédie Canadienne en ligne, « Professional Native Indian Artists Inc., or the "Indian Group of Seven" ».

<sup>42</sup> Les sept artistes à l'origine de la PNIAI sont : Jackson Beardy (Oji-Cri, 1944-1984), Eddy Cobiness (Ojibwe, 1933-1996), Daphne Odjig (Potawatomi/ English, 1919-2016), Joseph Sanchez (Taos Pueblo, b. 1948), Alex Janvier (Denesuline/ Saulteaux, b. 1935), Norval Morrisseau (Anishinaabe, 1932-2007) et Carl Ray (Cri, 1942-1978).

Aux États-Unis, c'est notamment l'exposition *Two American Painters: Fritz Scholder and T.C. Cannon*, présentée en 1972 à la National Collection of Fine Arts – aujourd'hui le Smithsonian American Art Museum – qui marque le coup d'envoi de l'art contemporain (Berlo & Phillips, 2015 : 269). *Two American Painters* est significative du positionnement artistique mis de l'avant par l'Institute of American Indian Arts (IAIA) de Santa Fe, où T.C. Cannon a suivi les cours de Fritz Scholder. Créé en 1962 sur les lieux de la Santa Fe Indian School qui avait initié un programme éducatif artistique en 1932 connu sous l'appellation Studio School, l'IAIA constitue l'acteur institutionnel le plus important dans l'éclosion d'un mouvement artistique contemporain autochtone aux États-Unis (Berlo & Phillips, 2015 : 260). L'établissement a en effet joué un rôle instrumental dans la redéfinition de l'art autochtone dans les années 1960-1970.

C'est d'ailleurs à l'IAIA que l'artiste yuchi-muscogee Richard Ray Whitman a eu l'occasion d'expérimenter des disciplines qui n'étaient pas traditionnellement associées aux arts autochtones, dont la photographie. Lors de notre entrevue téléphonique, il m'expliquait à ce sujet :

*When I arrived at the Institute of the American Indian Arts in Santa Fe, New Mexico, in 1968, I discovered other disciplines – creative writing, theater, filmmaking, modern dance... Other disciplines that I had mostly limited myself to. As a Native artist you sort of had to be a painter. But then I began to dabble a little into photography. (Richard Ray Whitman, entrevue du 11 avril 2020, Annexe K : 428)*

L'IAIA a ainsi également joué un rôle déterminant pour la photographie contemporaine autochtone aux États-Unis. Lors de l'une de nos entrevues téléphoniques, Rick Hill m'expliquait à ce propos :

*[T]hey had been teaching photography as an art form since the 60s, so there was a number of artists, and then sometimes a painter would also be in a photo class. And back then, they would try to collect a little bit from every year, every studio, so the photography remained fairly high profile there. (Rick Hill, entrevue du 15 janvier 2020, Annexe I : 407)*

Si on ne retrouve pas d'établissement d'enseignement des arts aussi incontournable au Canada, la création de programmes artistiques pour les étudiants autochtones constitue également, dans une moindre mesure, un catalyseur important pour l'émergence d'une nouvelle génération d'artistes. On retient à cet effet la création du Collège Manitou en 1972 à La Macaza au Québec, et, la même

année, l'instauration d'un programme d'art au Saskatchewan Indian Federated College – aujourd'hui Université des Premières Nations – à Regina (Berlo & Phillips, 2015 : 288-289).

Alors que de nombreux artistes autochtones développent leur pratique dans des programmes artistiques d'institutions éducatives autochtones, d'autres ont accès à des formations dans des écoles d'art non autochtones et dans les universités. C'est le cas, par exemple, de Martin Akwiranoron Loft, qui étudie la photographie à l'Université Concordia à Montréal, et de Shelley Niro, qui fait ses études en art au Durham College puis au Ontario College of Art and Design (OCAD). C'est également le cas de Rick Hill qui intègre, à la fin des années 1960, la School of the Art Institute of Chicago où il reçoit une formation en photographie :

*It was a bit expensive back then, but [my parents] supported me for the first two years. I was fortunate because I got to meet some pretty exciting photographers, as well as the old guard like Walker Evans, Frederick Sommer, Jerry Uelsmann, Robert Heineken... (Rick Hill, entrevue du 23 octobre 2018, Annexe H : 398)*

Dans son texte d'introduction du catalogue *New Work by a New Generation*<sup>43</sup> (1982), une exposition emblématique pour l'art contemporain autochtone au Canada, l'artiste et conservateur saulteaux Robert Houle écrit à propos de cette nouvelle génération d'artistes formés dans des écoles d'art et qui recourent à des traditions esthétiques tant autochtones qu'occidentales :

To perceive the new generation of native artists as a symbol of revolt against existing conventions, or as a touchstone of tradition in search of new methods to express a new vision, is to reaffirm one of the most important aspects of native cultures, the capacity to harness revolutionary ideas into agents of change, revitalizing tradition. (Houle, 1982 : 5)

La citation de Robert Houle trouve un écho des plus appropriés dans le développement des expositions collectives de photographes autochtones. Celles-ci s'inscrivent en effet dans ce mouvement artistique contemporain autochtone, porté par une nouvelle génération d'artistes qui

---

<sup>43</sup> L'exposition *New Work by a New Generation* est présentée en 1982 à la Mackenzie Art Gallery (Regina, Saskatchewan). Elle est le fruit d'une collaboration entre une institution autochtone, le Saskatchewan Indian Federated College, et une institution allochtone, la MacKenzie Art Gallery. Elle est organisée pour coïncider avec l'Assemblée Mondiale des Premières Nations tenue en 1982 à Regina, Saskatchewan (Martin, 2012 : 380). Lee-Ann Martin écrit à propos de l'exposition : « [The] works challenged both current practices and the master narratives of art history, while operating fully and consciously within the international environment of contemporary art. » (Martin, 2012: 380)

n'hésite pas à aller à l'encontre des conventions établies et à revitaliser les traditions, non seulement par rapport à l'art dominant, mais aussi par rapport à l'art autochtone.

Si aujourd'hui la pratique photographique chez les Autochtones est loin de paraître surprenante, ce n'est toutefois pas le cas au début des années 1980. Dans la brochure de l'exposition *Contemporary Native American Photography* de 1984, la commissaire Jaune Quick-To-See Smith écrit d'ailleurs qu'à l'époque, la photographie n'est ni une tradition ni une forme d'art acceptée pour les Autochtones, principalement du fait des stigmates historiques dont elle est marquée<sup>44</sup> (Southern Plains Indian Museum and Crafts Center, 1984). En écho aux propos de Quick-To-See Smith, Martin Akwiranoron Loft me racontait par rapport à ses années d'étude à l'Université Concordia et les interactions avec ses pairs :

*When I went to Concordia, there was me, Ellen Gabriel, Joe David, and Mary McComber from Kahnawake that were involved in art that I know of. We would just see each other but we didn't really interact at all. We did our own things. My focus course was on Native issues, Mohawk issues. I recall that there was a bit of a resistance, like "Why don't you do your local areas?" Documentary photography was a big thing at the time and I would say that I didn't get a welcoming warm feeling from the crew... My feeling was that they weren't necessarily interested in the subject matter. (Martin Akwiranoron Loft, entrevue du 10 avril 2019, Annexe J : 423)*

Lors de notre entrevue téléphonique, Rick Hill m'expliquait quant à lui qu'il lui a été difficile de présenter ses photographies dans les expositions, festivals et foires d'art autochtone après avoir quitté la School of the Art Institute of Chicago dans les années 1970 :

*[W]hen I left art school, I tried to start showing my photographs in art exhibitions. Most of the time there wasn't a category for it. Particularly in the Native art field, they said that photography was not a Native art form. If you were doing beadwork, painting or sculpture, yes but not photography. I realized that I had this mission, which was to elevate the standing of photography in the Indigenous art world. (Rick Hill, entrevue du 23 octobre 2018, Annexe H : 402)*

Les propos de Rick Hill illustrent bien le statut ambigu, souvent difficile, de la photographie. Le médium n'est pas considéré comme un art dit autochtone à une époque où l'art autochtone est

---

<sup>44</sup> Ceux-ci seront discutés de façon plus détaillée dans le 3e chapitre de la thèse.

encore largement évalué à partir de critères empruntés au domaine de l'anthropologie, selon sa conformité à des caractéristiques formelles jugées authentiques et respectueuses des traditions.

Dans son livre *La photographie contemporaine*, l'historien de la photographie Michel Poivert écrit que l'originalité de la photographie contemporaine se situe non pas dans ses spécificités, mais dans l'envergure symbolique qu'elle prend à une période de remise en cause des valeurs de l'art (2002 : 21). Cette considération est particulièrement pertinente pour considérer la photographie contemporaine autochtone et l'émergence des expositions collectives de photographes dans les années 1980, dans la mesure où le médium représente une distanciation affirmée avec les arts autochtones dits traditionnels. La commissaire et critique d'art autochtone Theresa Harlan (Kewa Pueblo) écrit à cet égard :

Because photography is not easily associated with a traditional cultural art form or practice, it can be readily distinguished from the Native arts documented and discussed by anthropologists, art historians and enthusiasts... Native photographers can resist conventional notions about Native artists. (Harlan, 1995a : 123)

Ainsi, par sa capacité à toujours dépasser les frontières de l'art et à menacer l'insularité du discours sur l'art (Crimp, 1993: 134), le médium revêt une valeur hautement symbolique pour remettre en cause aussi bien les présupposés sur les Autochtones que ceux sur l'art autochtone.

## 1.2 L'émergence d'une communauté de photographes : sortir les photographes du « placard » et les photographies du « tiroir »

C'est donc dans ce contexte d'affirmation politique et artistique que les expositions collectives de photographes contemporains autochtones émergent dans les années 1980. Mes recherches ont permis de recenser six expositions collectives qui présentent des photographes autochtones de différentes aires culturelles et géographiques d'Amérique du Nord. Sur les six expositions recensées, quatre ont donné lieu à une publication, qu'elle se présente sous la forme d'un catalogue, d'une brochure ou d'un livre : *Contemporary Native American Photography*, *Visions*, *Silver Drum* et *The Photograph and The American Indian*. Dans cette section, je m'intéresse aux deux premières publications de la décennie : *Contemporary Native American Photography* et *Visions From Contemporary Native Photographers*. Ces imprimés constituent en effet les documents de deux moments fondateurs dans l'histoire photographique qui nous intéresse ici: la brochure de la

première exposition collective qui réunit des photographes de diverses régions d'Amérique du Nord, et le catalogue de l'exposition qui accompagne le premier colloque de photographes autochtones au Canada, et qui est à l'origine de la création de la Native Indian/Inuit Photographers Association (NIIPA).

1.2.1 Deux moments fondateurs : *Contemporary Native American Photography* (1984) et *Visions From Contemporary Native Photographers* (1985)

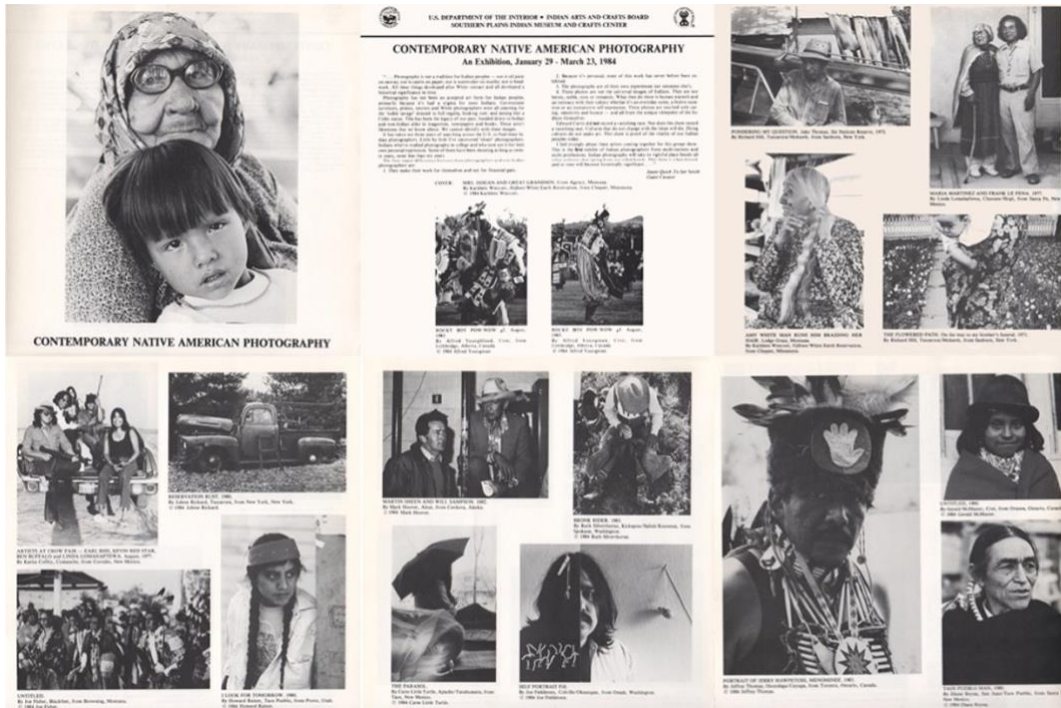
1.2.1.1 *Contemporary Native American Photography* (1984)<sup>45</sup>

La première brochure du corpus est publiée à l'occasion de l'exposition *Contemporary Native American Photography* (Fig. 1.1), organisée en 1984 aux États-Unis à l'initiative de la commissaire et artiste Jaune Quick-To-See Smith, membre des nations salish et kootenai. Cette brochure, un dépliant de six pages imprimées en noir et blanc sur du papier glacé, constitue l'un des rares documents conservés par les différents lieux d'exposition. Mes recherches ont permis d'établir que *Contemporary Native American Photography* est la première exposition collective qui réunit des photographes de diverses communautés et zones géographiques d'Amérique du Nord. Plusieurs textes situent d'ailleurs l'exposition comme marqueur historique de l'émergence d'un mouvement photographique autochtone (Lippard, 1991 : 138; Lippard, 2006 : 16; Harlan, 1993 : 21; Podedworny, 1996 : 34; Thomas, 2011 : 221).

---

<sup>45</sup> Certaines réflexions abordées dans ce chapitre en rapport avec l'exposition *Contemporary Native American Photography* ont été discutées de façon partielle et provisoire dans l'article « Perspectives photographiques sur l'autochtonie (1984-2011) », publié en mai 2018 dans le dossier « La notion d'«autochtonie» » de la revue *Captures*. <http://revuecaptures.org/node/1415>

Figure 1.1. Aperçu de la brochure *Contemporary Native American Photography* (1984). Tous droits réservés.



*Contemporary Native American Photography* est produite pour le Southern Plains Indian Museum à Anadarko, en Oklahoma, un musée autochtone opéré par le Indian Arts and Crafts Board<sup>46</sup>. Elle y est présentée du 29 janvier au 23 mars 1984 avant de voyager à travers les États-Unis pendant environ deux ou trois ans. Il est difficile de retracer son parcours avec exactitude ainsi que les photographies exposées, car *Contemporary Native American Photography* a évolué au gré de ses différentes présentations. Hormis quelques coupures de presse de journaux locaux trouvées lors de mes recherches, c'est surtout un courriel de la commissaire qui m'a aidé à reconstruire une partie du parcours de l'exposition<sup>47</sup>. Suite à sa présentation au Southern Plains Indian Museum, l'exposition voyage d'est en ouest à travers les États-Unis dans des lieux aussi variés que des

<sup>46</sup> Le Indian Arts and Crafts Board est une agence du gouvernement fédéral qui relève du Département de l'Intérieur des États-Unis. Établi par le Congrès américain en 1935, sa mission principale consiste en la promotion du développement économique des communautés autochtones aux États-Unis à travers l'expansion du marché des arts et de l'artisanat autochtones. Pour de plus amples informations sur les missions de l'Indian Arts and Crafts Board, consulter leur site internet : <https://www.doi.gov/iacb/who-we-are>

<sup>47</sup> Je tiens à remercier Tatiana Lomahaftewa-Singer, conservatrice des collections à l'IAIA Museum of Contemporary Native Arts, pour son aide à cet égard. C'est grâce à elle que j'ai pu recueillir les souvenirs de la commissaire concernant l'exposition. À la suite de mon courriel au musée pour obtenir des informations sur l'exposition, Tatiana Lomahaftewa-Singer a elle-même contacté Jaune Quick-To-See Smith, une amie de sa mère, pour obtenir plus d'informations. Le 25 août 2014, elle m'a transféré la réponse reçue de Jaune Quick-To-See Smith. Il convient également de mentionner que la mère de la conservatrice, Linda Lomahaftewa, était l'une des photographes exposantes.



musées d'art autochtone tels que le Heard Museum à Phoenix et le Institute of American Indian Arts à Santa Fe; des centres culturels et communautaires tels que la American Indian Community House Gallery à New York et le Centro Cultural de la Raza de San Diego; la galerie de photographie Silver Image à Seattle (active de 1973 à 1993); ou encore des établissements d'enseignement supérieur comme le Fort Lewis College ou la Yavapai College Art Gallery. Une occurrence a également été trouvée au Canada, où l'exposition est présentée à la Mackenzie Art Gallery de Regina<sup>48</sup>.

L'exposition a changé plusieurs fois de nom selon les lieux où elle est présentée<sup>49</sup>. C'est à partir de sa présentation au *Heard Museum* en 1985 qu'elle change définitivement de titre pour devenir *Photographing Ourselves: Native American Photography*<sup>50</sup>. C'est également à cette période que le collectif ATLATL – National Service Organization for Native American Arts, un organisme fondé en 1974 pour développer la visibilité et promouvoir la vitalité des arts autochtones dans une perspective d'autodétermination culturelle<sup>51</sup>, prend en charge la coordination de l'exposition itinérante. Par son intermédiaire, l'exposition est financée, à partir de l'automne 1985, par le National Endowment for the Arts et la Arizona Commission on the Arts, dans le cadre de son programme d'expositions itinérantes<sup>52</sup>. Avant cette date, Jaune Quick-To-See Smith explique que c'est elle-même qui s'occupe de la logistique de l'exposition, révélant ainsi le manque d'infrastructure pour soutenir sa circulation au début : les photographies lui sont directement

---

<sup>48</sup> Un article publié dans le Calgary Herald du 22 août 1986 mentionne la présentation de l'exposition à la MacKenzie Art Gallery jusqu'en septembre 1986 [Dossiers d'archives de la NIIPA conservés au Musée des beaux-arts du Canada. Consultés en octobre 2017].

<sup>49</sup> En effet, selon les lieux où elle a été présentée, l'exposition a parfois été appelée *Native American Photographers Show* ou *24 Native American Photographers*. Mes recherches ont permis de conclure que, derrière ces différentes appellations, c'est toujours la même exposition dont il est question.

<sup>50</sup> Certains CV de photographes mentionnent d'ailleurs les deux expositions comme des expositions différentes, ce qui peut parfois porter à confusion et laisser penser que les deux expositions sont belles et bien distinctes. Toutefois, mes recherches pointent vers le fait qu'il s'agit bien de la même exposition évoluant au fil du temps.

<sup>51</sup> Le collectif ATLATL, actif au niveau national de 1974 à 2000, est fondé à Santa Fe (Nouveau Mexique) par un groupe de travailleurs culturels autochtones dans le but de créer une structure à l'intérieur du marché des arts qui œuvre pour une meilleure reconnaissance de toutes les formes d'arts autochtones (Hengen, 2013 : 180). Pour plus d'informations sur la structure, voir l'article de Mylene Hengen (2013).

<sup>52</sup> La Arizona Commission on the Arts a également produit une petite brochure, intitulée *Photographing Ourselves: Native American Photography*, pour accompagner l'exposition itinérante. Celle-ci n'est toutefois pas prise en compte dans le corpus de recherche dans la mesure où elle n'a pas fait l'objet d'un dépôt légal. De plus, mis à part quelques reproductions de photographies qui diffèrent de la brochure produite par le Southern Plains Indian Museum, les informations qu'elle contient sont presque identiques à la première brochure.

renvoyées après chaque présentation et elle les conserve chez elle jusqu'à ce qu'elle trouve un autre lieu de diffusion<sup>53</sup>.

Par ailleurs, au même titre que les changements de nom en fonction des lieux, le nombre de photographes présentés ne cesse d'évoluer durant le parcours de l'exposition, la commissaire invitant de nouveaux photographes à y prendre part au gré des lieux et de ses recherches. Smith explique par exemple que pour la présentation new-yorkaise de l'exposition à la American Indian Community House Gallery, elle a ajouté des photographies réalisées par des personnes rencontrées lors de la première exposition en Oklahoma<sup>54</sup>. Dans un article sur l'exposition, Barbara Cortright écrit que lors de sa présentation au Heard Museum du 3 mai au 15 juillet 1985, l'exposition réunit 25 photographes et environ soixante images (1985 : 12), alors qu'à sa première occurrence au Southern Plains Indian Museum 15 photographes étaient présentés.

Ces différents éléments sont révélateurs du caractère exploratoire de l'exposition. Il apparaît en effet que *Contemporary Native American Photography* a été plus qu'une simple exposition collective de photographes. Elle a également constitué un laboratoire de la pratique photographique autochtone et une plate-forme de rencontres à une époque où les photographes n'ont pas de visibilité publique et n'ont pas connaissance de leurs pairs. Dans cette perspective, Jaune Quick-To-See Smith explique dans le court texte de la brochure qu'il lui a fallu trois années de recherche à travers les États-Unis avant de pouvoir regrouper les photographes de l'exposition (Southern Plains Indian Museum and Crafts Center, 1984). Pour le photographe onondaga Jeff Thomas, *Contemporary Native American Photography* constitue d'ailleurs une sorte de révélation. Lors de notre entrevue, il me racontait :

*I remember how I was contacted. A Native American woman in US, Jaune Quick-To-See Smith, contacted me. She said she was organizing the first Native American Photographers exhibition in Oklahoma. She asked me if I wanted to take part in it and I said yes. For me, it was a bit of a revelation because I didn't know any other Indigenous photographers at the time. [...] I remember feeling like, "Wow, there is a lot of other people out there that are working around the country". Probably most of us had never heard of each other at that time. I remember thinking, "Well this is a very important moment in time". Because from what I knew, it was the first time that*

---

<sup>53</sup> Courriel de Jaune Quick-To-See Smith à Tatiana Lomahaftewa-Singer. 25 août 2014.

<sup>54</sup> Courriel de Jaune Quick-To-See Smith, op. cit.

*something like this had taken place. I didn't get to go to Oklahoma and they didn't do a publication. They just did a kind of pamphlet. But it was an important moment, because I thought that it was the beginning of a movement of Indigenous photography.*  
(Jeff Thomas, entrevue du 13 octobre 2017, Annexe C : 338)

Ainsi bien que *Contemporary Native American Photography* ait donné lieu à une simple brochure, l'exposition marque un moment fondateur pour la photographie contemporaine autochtone et ses acteurs.

#### 1.2.1.2 *Visions* et la création de la Native Indian/Inuit Photographers' Association (NIIPA)

La deuxième publication des années 1980, intitulée *Visions From Contemporary Native Photographers* (Fig. 1.2), est issue de l'exposition correspondant à la partie canadienne de l'exposition fondatrice de la Native Indian/Inuit Photographers' Association (NIIPA). Officiellement incorporée à la suite du premier congrès de photographes autochtones d'Amérique du Nord, cette association marque un tournant important dans la promotion et la diffusion du travail des photographes autochtones de la décennie. La majorité des photographes rencontrés lors de mes recherches et entretiens situe en effet la création de la NIIPA comme un événement particulièrement significatif dans l'histoire de la photographie contemporaine autochtone. Par exemple, lors de notre deuxième entrevue, Shelley Niro m'expliquait :

*When NIIPA was created, it was exciting. It was the first place where you could actually see work from other Native Photographers that you've never seen before. [...] NIIPA was at the forefront at a period of time when there weren't many Native organizations. It was the first organization that recognized Native Photography.*  
(Shelley Niro, entrevue du 2 juillet 2018, Annexe F : 381)

Basée à Hamilton (Ontario), la NIIPA a pour mission principale d'encourager et de promouvoir l'utilisation de la photographie comme médium artistique. Ses objectifs consistent notamment à faire valoir une représentation positive, réaliste et contemporaine des peuples autochtones à travers le médium photographique, augmenter la visibilité des photographes autochtones dans les médias de masse, et agir en tant que consultant auprès d'autres organisations (NIIPA, 1986b : 2). Active jusqu'au début des années 2000, la structure publie un journal périodique et organise des conférences annuelles qui réunissent les photographes autochtones membres. Dès 1986, elle ouvre une galerie d'exposition à Hamilton. Dotée d'une chambre noire et d'équipement technique,

l'association propose également des ateliers et des activités éducatives. Shelley Niro m'expliquait d'ailleurs que c'est lorsqu'elle a travaillé quelques mois pour la NIIPA en 1985 qu'elle a commencé à s'intéresser plus sérieusement à la photographie (Shelley Niro, entrevue du 8 février 2018, Annexe E : 361).

Si une histoire plus approfondie de l'association commence seulement à être écrite grâce au travail mené par Rhéanne Chartrand<sup>55</sup>, conservatrice de l'art autochtone au McMaster Museum of Art, la NIIPA est toutefois mentionnée dans plusieurs textes comme organisme de référence lorsqu'il est question de photographie autochtone au Canada (Bassnett et Parsons, 2023; Harlan, 1993; Passalacqua, 2009; Payne et Kunard, 2011; Podedworny, 1996). Contrairement à l'exposition *Contemporary Native American Photography*, il est plus facile de retracer l'histoire de la NIIPA et de ses expositions grâce, notamment, aux différentes publications produites par l'association : non seulement les catalogues d'exposition qui seront discutés dans ce chapitre et le suivant, mais aussi les journaux périodiques ainsi que les programmes et les rapports des congrès annuels. Ces archives ont, du reste, été conservées dans plusieurs lieux au Canada et aux États-Unis<sup>56</sup>.

---

<sup>55</sup> Dans le cadre de ses recherches sur l'histoire de l'association, Rhéanne Chartrand a organisé, au début de l'année 2018, une exposition intitulée *#nofilterneeded* qui regroupait les photographies présentées lors des deux expositions dont il est question dans cette partie : *Visions* et *Silver Drum*. D'abord présentée au McMaster Museum of Art du 2 janvier au 24 mars 2018, l'exposition a ensuite voyagé dans plusieurs lieux au Canada jusqu'à l'automne 2020. Dans le petit catalogue publié pour l'occasion, elle signe un texte qui retrace l'histoire de l'association de 1985 à 1992. Elle a également publié un article sur l'histoire de l'association accessible en ligne : <https://buildingculturallegacies.ca/artist/native-indian-inuit-photographers-association-niipa/>

Cette initiative s'inscrit dans un projet de recherche plus large mené par la conservatrice dans les archives de l'association. Cette recherche a notamment donné lieu à l'organisation d'une deuxième exposition, *NIIPA 20/20*, présentée au McMaster Museum of Art du 31 mai au 2 septembre 2022. Pour compléter le projet, une publication sur l'histoire de l'association, la première de la sorte, est en cours de production.

Il convient également de mentionner le mémoire de maîtrise sur l'histoire de la NIIPA réalisé par Erin Szikora et déposé en 2020 au Ontario College of Art & Design University (OCAD).

<sup>56</sup> Les documents produits par l'association (journaux périodiques, communiqués de presse, programme des conférences) sont présents dans plusieurs institutions telles que Bibliothèque et Archives du Canada, le Musée des beaux-arts du Canada, le Heard Museum, le Museum of Modern Art à New-York, ou encore le Centre d'art autochtone de Relations Couronne-Autochtones et Affaires du Nord du Canada (RCAANC), anciennement Ministère des Affaires autochtones et du Nord du Canada. Pour cette recherche j'ai consulté les archives de la NIIPA conservées au Musée des beaux-arts du Canada (Ottawa) et à Artex (Montréal). Je tiens d'ailleurs à remercier plus particulièrement Andrea Kunard, conservatrice associée à l'Institut canadien de la photographie, pour m'avoir donné accès à des boîtes d'archives de l'association non référencées, mais conservées au Musée des beaux-arts du Canada.

Figure 1.2. Extraits du catalogue *Visions From Contemporary Native Photographers* (NIIPA, 1985). Montage des doubles pages dédiées aux photographes. Tous droits réservés.



Le catalogue intitulé *Visions* est issu de l'exposition qui accompagnait le congrès du même nom, tenu les 9 et 10 mars 1985 à Hamilton. C'est lors de ce congrès que l'idée de créer une association de photographes autochtones est née. Dans l'article « NIIPA... in the beginning », publié en 1994 dans le journal de l'association, Yvonne Maracle, alors directrice, raconte la façon dont l'idée d'un rassemblement de photographes autochtones vit le jour (Maracle, 1994). Le germe d'une telle initiative commence à la Photographer's Union<sup>57</sup>, un centre d'artiste autogéré fondé à Hamilton en 1982 et dont le mandat est orienté vers la photographie et la justice sociale. En 1984, sous l'impulsion de sa directrice Lynne Sharman, la *Photo Union* démarre le *Native Photography Program*, un programme de formation pour les photographes autochtones (Maracle, 1994 : 4). C'est ainsi qu'Yvonne Maracle intègre d'abord l'équipe en tant que coordonnatrice du programme de photographie autochtone. Brenda Mitten (Seneca) la rejoint rapidement à titre de coordonnatrice de la documentation et de la recherche. Les deux femmes commencent à rechercher des photographes pour l'organisation d'un congrès, sur lequel le *Native Photography Program* concentre la majorité de son énergie (Milne, 1993 : 22). « Where are the "Native Photographers"?

<sup>57</sup> La Photographer's Union, aussi connue sous le nom de Photo Union, est un centre d'artiste auto-géré spécialisé en photographie. Située au 210 Napier Street à Hamilton (Ontario), la Photo Union est active de 1982 à 1986. La structure est un exemple parmi les nombreuses initiatives photographiques régionales qui se déploient à l'époque à travers le Canada et contribuent à la vitalité et à la diversité du réseau photographique canadien de l'époque (Kunard & Payne, 2011 : 239). Pour une histoire de la Photographer's Union, voir Anne Milne (1993) et (2016-2017).

was the question we had to answer. It was quite a task. All we were given was one name, Jeff Thomas » (Maracle, 1994 : 4). Lors de notre entrevue, celui-ci me racontait :

*And then surprisingly the following year [after being contacted by Jaune Quick-To-See Smith], I got contacted by a woman from Hamilton. She worked for a kind of a workers' association in Hamilton. They had set up a basement darkroom and they started reaching out to Indigenous people. They were teaching workshops. One thing led to another, and they decided that they wanted to have a conference and an exhibition. (Jeff Thomas, entrevue du 13 octobre 2017, Annexe C : 338)*

Après plusieurs mois à essayer de localiser des photographes à force d'appels téléphoniques et d'annonces dans les journaux et lieux de diffusion à travers le pays (Chartrand, 2017 : 9), les deux femmes réussissent à réunir environ 15 photographes. Yvonne Maracle se remémore : « Excitement stirred amongst the group, this was to be a historic event, at least in our eyes » (Maracle, 1994 : 5).

Ainsi, comme pour l'exposition *Contemporary Native American Photography*, l'enjeu premier est de rassembler des photographes dispersés sur le territoire. Martin Akwiranoron Loft fait quant à lui partie des personnes qui ont eu connaissance de l'événement grâce au babillard de la galerie montréalaise OVO :

*[T]he teachers used to tell us to go check different photography exhibits. So I went to the OVO gallery and magazine – it used to be on the 4th floor of a building right where the Place des Festivals is now. They had a wall full of exhibitions in Philadelphia, Halifax or wherever. And I spotted the NIIPA piece promoting the first NIIPA conference. It was like a revelation that there were other Native photographers out there doing their thing. If I hadn't walked into the OVO gallery, had they not posted this, I never would have known! So, I called up and I got invited out. When I got there, I was sharing my ideas and so on, and they asked me to talk so I did my little bit. It was an eye-opener for sure. (Martin Akwiranoron Loft, entrevue du 10 avril 2019, Annexe J : 419)*

Finalement, Brenda Mitten et Yvonne Maracle réussissent à réunir, les 9 et 10 mars 1985, environ 20 photographes de différentes parties d'Amérique du Nord. L'événement est parrainé par le Hamilton Regional Indian Friendship Center, le Native Women's Center et la Photographer's Union. Sont également présents non seulement des représentants d'institutions culturelles et

artistiques de premier plan pour la diffusion des arts autochtones au Canada<sup>58</sup>, mais aussi la conservatrice en chef du Musée canadien de la photographie contemporaine nouvellement créé<sup>59</sup>, Martha Langford. Fort de l'enthousiasme généré par la rencontre de ces photographes, la création d'une association est décidée quelques jours après la fin du congrès, et se concrétise le 20 juin 1985 avec l'incorporation officielle de la Native Indian/Inuit Photographers' Association comme organisme artistique autogéré à but non lucratif<sup>60</sup>. La NIIPA quitte ensuite rapidement les locaux de la Photographer's Union qui l'a vu naître pour ouvrir son propre espace et se distancer totalement du Centre d'artistes<sup>61</sup>.

Pour accompagner le congrès, une exposition, présentant jusqu'à six photographies de chacun des photographes participants, est proposée à la Photographer's Union durant tout le mois de mars 1985<sup>62</sup> (NIIPA, 1985 : 3). Par l'entremise de Rick Hill, alors gestionnaire des collections du Centre d'art autochtone, le ministère des Affaires Indiennes et du Nord Canada<sup>63</sup> fait l'acquisition des photographies présentées par les participants basés au Canada. Au cours de notre première entrevue téléphonique, Rick Hill me disait à propos de l'acquisition de ces photographies :

*I have to admit that I used my position as a federal art curator. What I did is that I purchased all the work in that exhibition for the federal government. I knew there was a range of quality in there and some works didn't quite measure up to the art school standards, but I felt it was important as a moment and as a movement... I also had to*

---

<sup>58</sup> Les personnes suivantes comptent parmi les représentants d'institutions culturelles et artistiques présents : Rick Hill du Centre d'art du ministère des Affaires Indiennes et du Nord, Tom Hill du Woodland Educational Centre à Brantford, Robin Armour des archives photographiques du Yukon, Cees et Annerie Van Gernerden de la Photographer's Union, Martha Langford du Musée canadien de la photographie contemporaine et Carol Podedworny du Thunder Bay National Exhibition Centre and Centre for Indian Art.

<sup>59</sup> Le Musée canadien de la photographie contemporaine (MCPC) est fondé en 1985 et affilié au Musée des beaux-arts du Canada. Plusieurs documents issus des archives de la NIIPA conservées au Musée des beaux-arts du Canada montrent que le MCPC a suivi les activités de l'association pendant plusieurs années [Fonds d'archives NIIPA conservées au Musée des beaux-arts du Canada. Boîtes non-référencées lors de la consultation en octobre 2017].

<sup>60</sup> Mené par les co-fondatrices Yvonne Maracle et Brenda Mitten, le premier comité exécutif de l'association est composé de Murray McKenzie (président), Pat Green (vice-président), Lance Mitten (secrétaire) et Valérie Général (trésorière). Les membres du premier Conseil d'administration sont Dorothy Chocolate, Tom Hill, Tim Johnson, Martin Akwiranoron Loft, Jolene Rickard, Greg Staats, Jeff Thomas et Lee Williams (Chartrand, 2017 : 16).

<sup>61</sup> Pour plus de détails sur les rapports entre la NIIPA et la Photographer's Union, voir notamment Anne Milne (1993 : 21-26) et Erin Szikora (2020 : 13-15).

<sup>62</sup> Rhéanne Chartrand écrit que l'exposition, qui devait initialement être présentée pendant la durée de la conférence, a été prolongée jusqu'au 3 avril 1985 du fait de l'intérêt qu'elle a suscité (Chartrand, 2017 : 11).

<sup>63</sup> Aujourd'hui appelé Ministère Relations Couronne-Autochtones et Affaires du Nord Canada (RCAANC).

*explain to them though: “Just because I am acquiring your works, it doesn’t mean that you are top-range photographers and you should charge all kinds of money for them. I am purchasing this as a moment in time.” This was the first time this collection of Indigenous photography was assembled and I wanted it to stay as a collection of record.* (Rick Hill, entrevue du 23 octobre 2018, Annexe H : 402-403)

Rick Hill m’expliquait d’ailleurs que lors de sa prise de fonction à titre de gestionnaire des collections d’art autochtone, un inventaire lui avait rapidement permis de remarquer que la collection ne contenait aucune photographie. Celles-ci étaient classées dans les dossiers relevant des relations publiques, ce qui laisse penser que seule la valeur d’enregistrement et de documentation du médium était alors considérée. On comprend donc, d’après les propos de Rick Hill, que les clichés de l’exposition *Visions* constituent la première véritable acquisition du Centre d’art autochtone<sup>64</sup> en matière de photographie. Ceci appuie l’idée, discutée plus tôt, que l’acceptation de la photographie comme forme d’art autochtone est loin d’être chose acquise dans les années 1980.

Toutefois, le constat effectué par Rick Hill vis-à-vis du statut de la photographie dans les collections du Centre d’art à l’époque n’est pas unique au domaine des arts autochtones et reflète le statut historique de la photographie dans les collections des musées. En effet, à quelques exceptions près, l’inclusion de la photographie dans les musées s’est faite tardivement et, souvent, les photographies occupent un espace ambigu entre document historique et document utilitaire<sup>65</sup> (Payne, 2016). Dans le cas du Canada par exemple, les historiennes de la photographie Carol Payne et Andrea Kunard expliquent que la Loi sur les musées nationaux de 1968<sup>66</sup> n’alloue pas de fonds pour la photographie sauf en tant que support documentaire d’un autre média ou lorsque les photographies présentent un intérêt historique (Kunard & Payne, 2011 : 237). Lorsque Rick Hill

---

<sup>64</sup> La collection du Centre d’art autochtone de RCAANC est l’une des plus importantes du pays, avec plus de 4 300 œuvres. Sa particularité réside dans le fait qu’elle a été initialement créée pour les professionnels de l’art des Premières Nations et gérée par ces derniers depuis 1965 (Gray, 2018 : 25). Pour un historique de la collection, voir Vivianne Gray (2018), « Persistance-Resistance. The Indigenous Art Collection ».

<sup>65</sup> À ce sujet, voir par exemple Elizabeth Edwards et Christopher Morton (2015).

<sup>66</sup> Cette loi formalise la création de la Corporation des Musées nationaux du Canada qui regroupe : le Musée des beaux-arts du Canada, le Musée canadien des Civilisations – maintenant Musée canadien de l’Histoire –, le Musée canadien de la nature, le Musée des sciences et de la technologie du Canada, l’Institut canadien de conservation, le Programme d’aide aux musées, ainsi que la Bibliothèque du musée des beaux-arts. La Corporation des Musées nationaux du Canada est supprimée en 1988. Pour plus d’information, voir notamment l’article de Robert Bothwell (2015) sur le site internet de l’Encyclopédie Canadienne.



constate la mise à l'écart du médium dans les collections du Centre d'art autochtone, l'inclusion de la photographie dans les collections muséales au Canada est elle-même encore assez récente dans la mesure où celle-ci s'effectue principalement à partir de la fin des années 1960 et dans les années 1970 (Langford, 2010 et 2017; Kunard & Payne, 2011). Ainsi, l'acquisition des images présentées dans *Visions* a permis en même temps au Centre d'art autochtone de franchir une étape historique dans son rapport aux collections, et de se mettre au diapason de la reconnaissance institutionnelle de la photographie comme forme d'art légitime qui s'opère depuis quelques années déjà au Canada.

À partir de l'automne 1985, la NIIPA est mandatée pour coordonner l'exposition itinérante produite à partir des photographies acquises par le ministère des Affaires indiennes et du Nord Canada, et *Visions* voyage d'est en ouest à travers le Canada au moins jusqu'en 1988<sup>67</sup>. Elle compte au total 63 clichés réalisés par les 16 photographes de la partie canadienne de l'exposition initiale<sup>68</sup>. Le catalogue *Visions From Contemporary Native Photographers*, publié pour accompagner l'exposition, est vendu 7.50\$. De format lettre US, il est composé de 41 pages imprimées en noir et blanc sur du papier glacé. Au même titre que l'exposition itinérante qui circule au Canada à partir de l'automne 1985, le catalogue *Visions* présente une perspective tronquée et partielle de l'événement initial dans la mesure où, pour des raisons d'acquisition et de financement par une institution fédérale, il ne rend pas compte des photographes de l'autre côté de la frontière. *Visions* permet alors de faire ressortir, en négatif, la logique coloniale d'État-nation dont la séparation du territoire ne correspond pas au contexte autochtone.

Pourtant, comme nous le verrons dans le deuxième chapitre, la NIIPA est une organisation déterminante pour dépasser les frontières coloniales et mettre en application, dans la poursuite de son mandat, une approche du territoire plus appropriée au contexte autochtone en rassemblant des

---

<sup>67</sup> L'exposition est présentée à la Native Heritage Gallery du Saskatchewan Indian Federated College, Regina (Saskatchewan) du 17 mars au 17 avril 1986; au Native Business Summit au Metropolitan Convention Centre de Toronto du 23 au 27 juin 1986; à la galerie Centre Eye de Calgary (Alberta) du 5 au 24 août 1986; au Kermode Friendship Centre à Terrace (Colombie-Britannique) du 2 au 26 septembre 1986; au Musée de Pointe Bleue au Québec du 6 au 24 octobre 1986; à la Floating Gallery de Winnipeg (Manitoba) du 11 novembre au 7 décembre 1986; au Leaf Rapids Exhibition Centre (Manitoba) du 15 décembre 1986 au 6 janvier 1987; à la galerie de NIIPA à Hamilton du 6 au 27 février 1987. Elle a également été présentée l'année d'après, en février-mars 1988, à la Woodstock Public Art Gallery (Ontario).

<sup>68</sup> Communiqué de presse de l'exposition itinérante, daté de 1986. Fonds d'archives NIIPA à Artexte, Montréal. Consulté en août 2014.

membres du Canada et des États-Unis. Lors d'une de nos discussions téléphoniques, Rick Hill m'expliquait à ce propos :

*NIIPA got Native photographers organized a little earlier in Canada and actually took a North American view, so there was a lot of photographers from the US and Alaska involved. So in many ways, NIIPA transcended the border.* (Rick Hill, entrevue du 15 janvier 2020, Annexe I : 406)

Malgré l'absence des photographes basés aux États-Unis, le catalogue *Visions* constitue la seule publication issue de ce moment fondateur et représente, à ce titre, un apport important pour l'histoire de la photographie contemporaine autochtone dans les années 1980.

### 1.2.2 Des événements inédits pour l'apparition d'une communauté de photographes

De prime abord, c'est le caractère inédit qui ressort de ces deux initiatives – *Contemporary Native American Photography* et *Visions* – qui sont menées de façon presque concomitante. Un sentiment de « faire l'histoire » anime les acteurs impliqués, et la valeur historique des deux événements est mise de l'avant dans chacune des publications. Dans le catalogue *Visions*, l'introduction rédigée par la co-directrice de la NIIPA, Brenda Mitten, mentionne par exemple que c'est pour la valeur historique de l'événement que le ministère des Affaires indiennes et du Nord Canada a acquis la partie canadienne des photographies exposées lors du congrès. Dans le même ordre d'idées, Jaune Quick-To-See Smith écrit dans son court texte pour la brochure *Contemporary Native American Photography* (1984) : « This show is a benchmark and in time will become historically significant » (Southern Plains Indian Museum and Crafts Center, 1984). Deux lignes plus haut, la commissaire affirme l'originalité du projet en mentionnant que cette exposition est la première de la sorte à présenter des photographes autochtones issus de nations et de professions multiples, avec une accentuation portée sur le terme « first », imprimé en gras. Le court texte de la commissaire est, à cet effet, ouvertement politique, presque de l'ordre du manifeste. Il s'agit d'affirmer la présence des photographes contemporains autochtones et de leurs images pour les inscrire dans l'histoire.

Dans cette perspective, force est de constater la dimension cumulative des deux expositions. C'est la quantité qui prime sur la qualité des images. L'objectif est alors double : à la fois montrer que la photographie est un médium très répandu et utilisé par les Autochtones, et contribuer à la création d'un réseau de photographes à travers l'ensemble du territoire. La mise en page des deux

publications est intéressante à cet égard. Dans le catalogue *Visions* par exemple, chaque photographe bénéficie d'une double page (Fig. 1.2). Une photographie issue de l'exposition est reproduite sur la page de gauche et en occupe la majorité de l'espace. La page de droite est dédiée au photographe : en haut, un texte de présentation avec le CV du photographe est accompagné d'un petit portrait de format carré, comme pour reprendre les codes d'une fiche d'identité. La partie inférieure de la page présente des propos du photographe. On peut y lire la façon dont il ou elle envisage son rapport au médium, son approche photographique ou simplement une anecdote quant à son parcours, le recours à la citation d'artiste favorisant ici l'inclusion de la multiplicité des voix. Une telle mise en page apparaît comme une stratégie d'autoreprésentation qui accorde la même importance à l'image qu'à son opérateur, invitant à considérer l'une dans sa réciprocité avec l'autre. Cette mise en page se répète pour chacun des 16 photographes présentés dans le catalogue et crée ainsi un effet d'accumulation qui renforce l'affirmation d'une présence photographique.

Dans la brochure *Contemporary Native American Photography*, c'est le nombre d'images, et leur prédominance sur le texte qui crée l'effet d'accumulation. Sur les six pages de format carré de 8,5 x 8,5 pouces, 18 photographies noir et blanc sont reproduites, présentant les 15 photographes exposés initialement<sup>69</sup> (Fig. 1.1). Le format dépliant de la brochure, qui favorise une vision d'ensemble, rend l'effet produit encore plus frappant visuellement. Dans les deux cas, l'enjeu semble ainsi consister en la création d'une sorte d'inventaire de la pratique photographique contemporaine autochtone. Il s'agit de représenter tous les photographes dans la publication, d'attester de leur nombre, et de manifester leur existence. Les photographies reproduites constituent alors un certificat de présence (Barthes, 1980 : 135), le médium photographique permettant d'inscrire les peuples autochtones dans une contemporanéité dont l'histoire coloniale et les préjugés les ont privés.

Ainsi, derrière ces deux événements se trouve la volonté d'ouvrir un espace de visibilité pour les photographes autant que pour les photographies. Il s'agit de rendre visible une communauté de

---

<sup>69</sup> Les photographes présentés dans la brochure de l'exposition sont Alfred Young Man (Nêhiyaw), Rick Hill (Tuscarora), Kathleen Westcott (Ojibwe), Linda Lomahaftewa (Chahta/Hopi), Karita Coffey (N̄m̄m̄n̄n̄), Jolene Rickard (Tuscarora), Joe Fisher (Niitsitapi), Howard Rainer (Pueblo), Mark Hoover (Unangan), Carm Little Turtle (Apache/Tarahumara), Joe Feddersen (Syilx), Ruth Silverthorne (Kickapoo/Salish/Kootenai), Jeff Thomas (Onondaga), Gerald McMaster (Nêhiyaw) et Diane Reyna (Pueblo).

photographes qui n'avait pas conscience d'elle-même auparavant. Dans un article sur l'exposition *Contemporary Native American Photography*, Barbara Cortright écrit à ce propos :

The idea came to [Jaune Quick-To-See Smith] because, though she knew many of her Indian friends took photographs, even had made a formal study of photography, their photographs were never to be seen. They were reluctant to show, even to admit to having photographs. Their work stayed in the closet. The cause lay in the negative feelings Indians have about photography after years of exposure to photographers who saw the Indian as inseparable from his beads and feathers, the trappings of a stereotype. (1985 : 12)

De façon similaire, dans son article qui retrace les origines de la NIIPA, Yvonne Maracle rapporte le sentiment partagé par les participants au congrès *Visions* :

People had come far and wide to take part in this unique event. The main response from each of these photographers was the same; they thought that they were the only ones working with photography. Isolation and trying to counteract the negative stereotypical images of the past were the battle at hand. The conference brought a sense of unity for those involved. (Maracle, 1994 : 5)

*Contemporary Native American Photography* et *Visions* sont donc révélateurs du problème que pose la photographie à l'époque. Si la pratique photographique est présente avant les années 1980, elle reste majoritairement de l'ordre du domaine privé, emplissant les « tiroirs » de la vie familiale et communautaire. On discerne ici le rapport complexe que le médium entretient avec les régimes de visibilité des peuples autochtones, oscillant entre une hypervisibilité, ahistorique et romantique, et une invisibilité politique des réalités contemporaines et de ses acteurs. Comme l'explique le sociologue Olivier Voirol, les conditions de visibilités et d'invisibilité des peuples renvoient à un arrière-plan normatif implicite qui a un fondement politique et qui définit, à un moment historique donné, ce qui peut être aperçu et ce qui passe inaperçu (Voirol, 2005 : 18). En réunissant pour la première fois des photographes autochtones et en exposant leurs images, *Contemporary Native American Photography* et *Visions* font entrer les photographes contemporains autochtones dans le « spectre de la visibilité » (Voirol, 2005 : 19), leur permettant alors d'apparaître aux autres autant qu'à eux-mêmes.

L'espace de visibilité ouvert par le biais de ces deux événements ressemble en différents points à ce que la philosophe Hannah Arendt appelle l'« espace de l'apparence », qui constitue selon elle la

condition primordiale de toute action politique. Arendt définit l'espace de l'apparence comme celui qui se crée lorsque les humains se rassemblent par la parole et par l'action (Arendt, 1983 : 259). C'est l'espace qui permet la visibilité des actions humaines. Ces actions constituent, pour la philosophe, l'activité politique par excellence dans la mesure où c'est l'activité qui met directement les personnes en relation et qui, en même temps, dépend entièrement de leur présence pour exister. En effet, Arendt définit la politique comme « l'espace-qui-est-entre-les hommes » : « La politique prend naissance dans l'espace intermédiaire et elle se constitue comme relation. » (Arendt, 1995 : 42) L'espace de l'apparence est donc un espace politique pour l'apparition des agents d'une action et, en plus de rendre visibles les actions, il permet la révélation de ces agents : « Sans espace d'apparence, on ne peut fonder avec certitude ni la réalité du moi, de l'identité personnelle, ni la réalité du monde environnant. » (Arendt, 1983 : 269) Hannah Arendt nous aide ainsi à comprendre l'aspect fondamentalement politique des deux premières expositions collectives de photographes autochtones. En ouvrant un espace de rassemblement, ces deux événements ont permis aux photographes de sortir de leur isolement et d'apparaître non seulement au monde, mais également de s'apparaître à eux-mêmes en tant que communauté photographique. Comme l'explique Jolene Rickard, l'invisibilité reste un problème majeur pour les populations autochtones dans les Amériques et dans le monde (Rickard, 2006 : 62). Le dispositif de l'exposition collective peut alors être pensé comme un espace politique qui permet d'ouvrir un espace pour l'apparition des photographes contemporains autochtones dans le « spectre de la visibilité ».

### 1.3 *The Photograph and The American Indian* (1994 [1985]) et *Silver Drum. Five Native Photographers* (1986) : le début d'une prise en compte des photographes autochtones et la mise en place d'un réseau

Deux autres événements organisés dans les années 1980 ont donné lieu à une publication : le colloque *The Photograph and The American Indian* (1985) et l'exposition itinérante de la NIIPA *Silver Drum. Five Native Photographers* (1986). Ces deux initiatives suivent de près les deux expositions fondatrices discutées plus tôt. *The Photograph and The American Indian* et *Silver Drum* permettent de considérer certains aspects du contexte des années 1980, mais aussi de prendre la mesure de l'influence des initiatives précédentes. *The Photograph and The American Indian* a été écarté du corpus de recherche sur lequel l'analyse s'appuiera dans la partie suivante de la thèse pour deux raisons : non seulement la publication n'est pas concomitante à l'événement et a été publiée presque 10 ans plus tard en 1994, mais la motivation initiale des organisateurs diffère

également de celle des autres expositions collectives, car, comme nous le verrons, elle n'est pas animée par la mise en valeur de la photographie contemporaine autochtone. *The Photograph and The American Indian* est toutefois pertinent à considérer pour envisager certains aspects spécifiques au contexte académique et bien comprendre ce qui se joue alors.

### 1.3.1 *The Photograph and the American Indian* (1994 [1985]) : la prise en compte des photographes autochtones dans le débat universitaire

Quelques mois après la conférence *Visions* qui mène à la création de la NIIPA, l'Université de Princeton organise un colloque portant sur les rapports entre photographie et peuples autochtones. Intitulé *The Photograph and The American Indian*, le colloque débute le 18 septembre 1985 et se déroule pendant trois jours consécutifs. Financé par le programme en études américaines, les collections photographiques *Western Americana* de la bibliothèque universitaire de Princeton, et le Département de l'enseignement supérieur du New Jersey, *The Photograph and The American Indian* s'organise autour de sept panels et donne la parole non seulement à des universitaires, mais aussi à quelques photographes autochtones<sup>70</sup>. Des représentants de la NIIPA, nouvellement constituée, sont également invités à assister au colloque. Mes recherches indiquent qu'un tel événement, organisé à l'université et impliquant des photographes autochtones, n'a jamais été réalisé auparavant. Il est, à ce titre, révélateur de certaines évolutions déterminantes concernant le contexte académique de l'époque. Il permet également de mettre en relief, par opposition ou complémentarité, certaines caractéristiques du corpus de recherche et de son contexte même s'il n'en fait pas directement partie.

Pour accompagner le colloque, une exposition, qui réunit des photographies historiques et des photographies contemporaines, est organisée et présentée dans la galerie de la bibliothèque universitaire du 13 septembre 1985 au 5 janvier 1986. Les photographies rassemblées dans l'exposition proviennent, en premier lieu, de la vaste collection photographique *Western Americana* de la bibliothèque universitaire de Princeton, qui initie l'idée du colloque et de l'exposition. Cette dernière est également enrichie de photographies provenant de collections

---

<sup>70</sup> Jesse Cooday (Tlingit), Carm Little Turtle (Apache/Tarahumara), Jolene Rickard (Tuscarora), Victor Masayesva (Hopi) et Alfonso Otiz (Tewa) font des présentations pendant le colloque. Ils participent également à une table ronde, intitulée « The Indian and the Photograph Now », en compagnie de George Burdeau (Niitsitapi) et Robert Penn (Oceti Sakowin).

privées et publiques à travers les États-Unis (Bush & Mitchell, 1994 : vii). Avec ce projet, les organisateurs Lee Clark Mitchell, professeur d'anglais à l'université de Princeton, et Alfred L. Bush, conservateur de la collection *Western Americana*, souhaitent stimuler le dialogue pendant le colloque et susciter la réflexion des visiteurs de l'exposition sur la richesse de l'archive photographique (Bush & Mitchell, 1994 : vii).

L'exposition donne lieu à un catalogue, publié presque dix ans plus tard, en 1994<sup>71</sup>. Produite *a posteriori*, cette publication d'un peu plus de 300 pages et d'autant de reproductions photographiques permet notamment de visualiser la domination des représentations historiques sur les représentations contemporaines. En effet, les photographies reproduites dans *The Photograph and The American Indian* sont, en grande majorité, des photographies historiques réalisées par des photographes allochtones, les photographies contemporaines par des Autochtones n'occupant pas plus de 20 pages sur les 295 pages du livre. Ceci appuie l'idée que l'impulsion initiale de l'événement ne découle pas d'un intérêt pour la mise en exposition des photographes contemporains autochtones, mais qu'il s'agit avant tout de mettre en valeur une collection déjà existante de photographies historiques. Lors de notre entrevue, Martin Akwiranoron Loft, qui a assisté au colloque à titre de membre de la NIIPA, me disait à ce sujet :

*There were the historical photos, and they were originals too, so they were like precious gems displayed and the contemporary stuff was like an afterthought. In my mind, there wasn't enough weight given to the contemporary photos. I think when you are inside the whirlwind, sometimes it's like, "What are the reasons?" But I would say that with history and looking at it in the long view, it was maybe the beginning of a change and how we became more integrated or even taking the lead in a lot of these things.* (Martin Akwiranoron Loft, entrevue du 10 avril 2019, Annexe J : 421)

En effet, en dépit du fait que l'intérêt premier des organisateurs ne porte pas sur les photographes contemporains, *The Photograph and The American Indian* montre qu'au milieu des années 1980, l'histoire de la photographie en rapport avec les peuples autochtones ne peut plus être envisagée

---

<sup>71</sup> Dans la préface du livre, les auteurs expliquent que, même si certaines photographies ont été remplacées pour des questions de droits de reproduction, le catalogue publié neuf années plus tard reste un témoignage fidèle de l'exposition (Bush & Mitchell, 1994 : vii).

sans l'implication et la prise en compte des opérateurs autochtones. En écho à cette idée, Lee Clark Mitchell et Alfred L. Bush écrivent dans la préface du catalogue :

As the exhibition was being planned, a special concern was that it not be a show of non-Indian visions of the Native American, and we made special effort to discover American Indian photographers. This began with invitations to contemporary native artists to contribute work to the show, and continued research that extended our representation of such photographers back into the nineteenth century. (Bush & Mitchell, 1994 : viii)

L'effort particulier fait par les commissaires pour *découvrir* des photographes autochtones est révélateur, encore une fois, des lacunes des collections de l'époque, et, dans le cas présent, de l'absence totale de représentativité d'opérateurs autochtones dans les collections de Princeton, dont les auteurs vantent pourtant l'étendue au début de leur préface. Comme ce fut le cas pour l'acquisition de la partie canadienne de l'exposition *Visions* par le Centre d'art autochtone de RCAANC, tout porte donc à penser que l'effort particulier engagé par les commissaires a eu pour résultat l'enrichissement des collections photographiques de l'université, ainsi qu'une meilleure représentativité des photographes autochtones dans celles-ci. À cet effet, lors de notre entrevue, Jeff Thomas se souvenait que l'une de ses photographies<sup>72</sup> a été achetée pour l'occasion et fait désormais partie de leurs collections (Jeff Thomas, entrevue du 29 juin 2018, Annexe D : 356). Martin Akwiranoron Loft aussi se souvient que trois tirages de sa série *Montreal Urban Native Portrait Project* ont été acquis dans le cadre de l'événement (Martin Akwiranoron Loft, entrevue du 10 avril 2019, Annexe J : 420).

Par ailleurs, la synchronicité de l'événement retient l'attention. Il est organisé en 1985, la même année que la conférence *Visions*, et une année après la première présentation de l'exposition *Contemporary Native American Photography* en Oklahoma. Les organisateurs de *The Photograph and the American Indian* mentionnent, dans la préface du catalogue de 1994, leur connaissance de ces précédents. La commissaire de *Contemporary Native American Photography* Jaune Quick-To-See Smith est d'ailleurs remerciée à la fin du texte pour son aide à trouver des photographes. Ceci est révélateur de l'importance des deux initiatives précédentes dans la conscientisation sur

---

<sup>72</sup> Il fait référence à la photographie *Richard Poofpybitty, Comanche-Omaha*, de la série *Strong Heart*. Elle est reproduite à la page 267 du livre *The Photograph and The American Indian* (1994).



l'existence de photographes autochtones contemporains. Cette synchronicité appuie également l'idée d'un « momentum », d'une conjoncture particulière, pour la photographie autochtone à cette période. À ce propos, Jeff Thomas me disait, lors de notre deuxième entrevue, qu'il ne se souvenait pas beaucoup de l'événement à Princeton, certainement du fait qu'il y avait beaucoup d'expositions à cette époque, en particulier aux États-Unis avec différentes expositions itinérantes (Jeff Thomas, entrevue du 29 juin 2018, Annexe D : 357).

Beaucoup de choses se passent donc durant ces années, pas seulement autour de la photographie, mais aussi autour des arts autochtones de façon plus générale. En effet, dans le prolongement des initiatives développées dans les années 1970, les arts contemporains autochtones vivent une période d'effervescence dans les années 1980, et c'est véritablement à cette époque que le mouvement artistique contemporain commence à s'exposer et à se faire entendre avec plus de ferveur. Comme l'écrit le critique et historien de l'art cri Richard William Hill, les années 1980 sont notamment marquées par les luttes de la première vague d'artistes autochtones formés dans des écoles d'art pour se faire une place dans les galeries, les musées et les magazines (Hill, 2016a). Si, à quelques exceptions près<sup>73</sup>, les grandes institutions de l'art n'ouvrent véritablement leurs portes aux artistes contemporains autochtones qu'à partir des années 1990, les années 1980 vont toutefois préparer le terrain pour l'explosion d'expositions qui entoureront le 500<sup>e</sup> anniversaire de l'arrivée de Christophe Colomb en 1992<sup>74</sup>. Les années 1980 sont également marquées par la création de la Society of Canadian Artists of Native Ancestry (SCANA), fondée en 1983 par David General et Doreen Jensen. Officiellement incorporée en janvier 1985, la SCANA est active

---

<sup>73</sup> Parmi ces exceptions, il convient de mentionner le Musée des beaux-arts du Canada qui présente pour la première fois des artistes contemporains autochtones en 1986 dans l'exposition *Cross-Cultural Views*, organisée par Diana Nemiroff et présentée du 4 novembre 1986 au 29 mars 1987. Celle-ci regroupe des artistes allochtones et des artistes autochtones, dont Edward Poitras, Robert Houle, Jane Ash Poitras, Bob Boyer et Joane Cardinal-Schuber. L'exposition présente également l'œuvre de Carl Beam, *The North American Iceberg*, qui est acquise par le musée en 1986 (Young Man, 1988 : 9). Tous ces artistes sont aujourd'hui considérés comme les précurseurs de l'art contemporain autochtone au Canada. Le commissaire et historien de l'art seneca Tom Hill dit à propos de l'exposition : « What makes this such an unprecedented change is that it was the first time in the history, I suppose, of the National Gallery that Indian Artists conveying contemporary realities, were integrated into an exhibition without all that ethnological labeling or baggage that we've had to carry along before. » (Young Man, 1988 : 9)

<sup>74</sup> Parmi les lieux de diffusion importants de l'art contemporain autochtone dans les années 1980, on compte le Woodland Cultural Centre Museum (Brantford, Ontario), la Thunder Bay Art Gallery (Thunder Bay, Ontario), la MacKenzie Art Gallery (Regina, Saskatchewan) ou encore, aux États-Unis, le Native Cultural Center à Niagara Falls (New-York), l'Institute of American Indian Arts Museum (Santa Fe, Nouveau-Mexique) ou le Heard Museum (Phoenix, Arizona).

jusqu'en 1994. Elle a notamment pour mandat de faire le lien entre le nombre croissant d'artistes des Premiers Peuples et les organismes de financement provinciaux et fédéraux. Elle a joué un rôle instrumental pour améliorer la reconnaissance des artistes contemporains au Canada<sup>75</sup> (Martin, 2012 : 381).

L'autre caractéristique de *The Photograph and The American Indian* qui retient l'attention réside dans le lieu et le format de sa présentation. Le fait que ce soit un colloque universitaire indique que les questionnements et la reconsidération des rapports entre peuples autochtones et photographie se diffusent également dans la recherche universitaire à cette période. *The Photograph and The American Indian* montre ainsi qu'il existe, dans les années 1980, une ouverture propice à l'inclusion des photographes autochtones qui s'étend au-delà des réseaux de l'art autochtone. Les années 1980 constituent en effet un tournant pour plusieurs domaines de la recherche universitaire. Comme mentionné plus tôt, des changements de paradigme dans certaines disciplines depuis les années 1960 favorisent le développement de démarches réflexives envers les constructions historiques et les biais de divers domaines d'étude. De plus, les années 1980 et les décennies précédentes voient le développement de nouveaux courants théoriques, que ce soit à travers l'émergence de nouveaux champs disciplinaires, ou *studies* dans le monde anglo-saxon, ou à travers des tournants critiques au sein de disciplines déjà instituées.

Par exemple, les études culturelles<sup>76</sup>, nées du courant politique de la *New Left*, constituent l'un des domaines de connaissance particulièrement significatifs pour le développement des études

---

<sup>75</sup> La SCANA a notamment organisé le quatrième colloque national d'art autochtone, prolongement de la première conférence d'artistes de 1978 mentionnée plus haut, à l'Université de Lethbridge en 1987. La NIIPA s'est intégré à l'événement en tenant sa troisième conférence annuelle en conjonction avec le colloque. La publication *Networking*, compilée à l'issue du colloque avec les transcriptions des discussions, est d'ailleurs accompagnée d'une documentation photographique réalisée par les photographes de la NIIPA.

<sup>76</sup> Même s'il existe un courant britannique et un courant nord-américain, les auteurs s'accordent à situer la naissance et l'institutionnalisation des études culturelles en 1964 en Grande-Bretagne avec la création du *Centre for Contemporary Cultural Studies* à Birmingham. Elles sont introduites aux États-Unis dans les années 1970. Dans leur introduction au livre *Cultural Studies* (1992), Lawrence Grossberg, Cary Nelson et Paula Treichler expliquent qu'il est très difficile de proposer une définition générique, ou générale, des études culturelles dans la mesure où le champ des études culturelles tend à résister à toute définition du fait de la vaste étendue de sujets qu'il couvre. Toutefois, les auteurs proposent la définition générale suivante : « Cultural studies is an interdisciplinary, transdisciplinary, and sometimes counter-disciplinary field that operates in the tension between its tendencies to embrace both a broad, anthropological, and a more narrowly humanistic conception of culture. [...] Cultural studies is thus committed to the study of the entire range of society's arts, beliefs, institutions, and communicative practices. » (Grossberg *et al.*, 1992 : 4).

critiques sur le genre et les races (Van Damme, 2004 : 50). Dans une perspective de renouvellement des études marxistes, ce champ d'étude pluridisciplinaire s'appuie notamment sur les notions d'hégémonie et de « savoir conjoncturel » développées par Antonio Gramsci (Hall, 2007 : 33), et s'intéresse à la façon dont les pratiques culturelles sont liées à des dynamiques de pouvoir. Comme l'explique Stuart Hall, grande figure des études culturelles britanniques, ce domaine d'étude a bénéficié des avancées théoriques critiques développées à la rencontre des travaux structuralistes, sémiotiques et post-structuralistes (Hall, 2007 : 41). L'historien de l'art Kobena Mercer explique que le principal apport des études culturelles pour les études photographiques réside dans l'approche de la relation triangulaire auteur-texte-lecteur qu'elles ont ouverte. Alors que la critique moderniste avait implicitement privilégié un axe d'analyse centré sur l'auteur (considérant que le « sens » d'un texte était fixé par l'intention de son auteur), les études culturelles privilégient la question du lecteur, envisageant la façon dont les publics peuvent générer des lectures conflictuelles d'un même texte (Mercer, 2012 : 76). *The Photograph and The American Indian*, qui a notamment pour objectif la relecture des archives photographiques pour en faire émerger de nouvelles compréhensions, s'inscrit dans cet héritage disciplinaire et représente en cela un bon exemple de l'influence des études culturelles dans les études photographiques.

La polysémie des textes et, par extension, des images, mise au jour par ce que l'on s'accorde à appeler le tournant linguistique, a également été largement utilisée dans le champ des études postcoloniales. Développées autour des années 1980 dans le domaine universitaire nord-américain et impulsées par les études littéraires et les études culturelles (Fischer-Tiné, 2010), les études postcoloniales<sup>77</sup> s'intéressent, de façon générale, aux dimensions discursives, plutôt que matérielles et économiques, du colonialisme. L'un des grands principes de ce champ d'études réside dans l'interrogation et la critique des logiques du colonialisme, en révélant notamment la façon dont les représentations opèrent comme des constructions sociales et politiques et en

---

<sup>77</sup> Si Edward Saïd est considéré comme l'un des pères fondateurs des théories postcoloniales du fait de la publication de son ouvrage désormais célèbre *L'Orientalisme* en 1978, on retrouve les fondements critiques et théoriques de ce champ d'étude dans les travaux antérieurs de Frantz-Fanon (*Peaux noires, masques blancs*, 1952; *Les damnés de la terre*, 1961) et d'Albert Memmi (*Portrait du colonisé*, 1957), ainsi que dans ceux d'auteurs dits de la négritude comme Aimé Césaire (*Discours sur le colonialisme*, 1955).

Considérées comme l'un des courants du postcolonialisme, les études subalternes, qui se développent dans les années 1980 également, ont constitué un apport important aux études postcoloniales notamment à travers les écrits de Gayatri Spivak et Dipesh Chakrabarty. Initiées dans le contexte de l'Inde postcoloniale, les études subalternes, dont le projet consiste à réécrire l'histoire de l'Asie du Sud en dehors des limites du colonialisme et de l'élite nationaliste, ont proposé des outils théoriques enrichissants pour les études autochtones malgré la distance de leur ancrage géographique.

cherchant à déconstruire les binarités du discours colonial (eux/nous; sauvage/civilisé; colonisé/colonisateur; etc.).

En outre, deux disciplines particulièrement importantes pour le domaine de l'art autochtone et le sujet qui nous intéresse connaissent également des tournants critiques significatifs autour des années 1960-1970 : l'histoire de l'art et l'anthropologie. Dans le domaine de l'histoire de l'art, le courant de la *New Art History*<sup>78</sup>, nommé ainsi en Grande-Bretagne dans les années 1970, a particulièrement favorisé la reconnaissance et le développement de l'art autochtone, ainsi que d'autres formes d'art non occidentales (Phillips, 1999). L'intérêt de ce courant pour une histoire de l'art plus contextuelle et interdisciplinaire est en effet plus adapté aux conceptions autochtones du monde et de l'objet d'art. Les études visuelles, qui se développent au cours des années 1980 dans le prolongement méthodologique et théorique de la *New Art History*, permettent également de proposer un récit plus complet des arts autochtones dans la mesure où elles favorisent un effacement des frontières entre les beaux-arts et les arts populaires (Phillips, 1999 : 103).

Du côté de l'anthropologie, c'est principalement le développement de l'anthropologie visuelle qui favorise le renouvellement des perspectives sur les corpus photographiques ethnographiques qui ont dominé le champ de la représentation des populations autochtones au XX<sup>e</sup> siècle. Développée alors que la discipline connaît un tournant critique dans les années 1960, l'anthropologie visuelle s'intéresse, comme son nom l'indique, aux représentations visuelles, que ce soit comme champ d'études de l'anthropologie, comme méthodologie de recherche, ou comme approche de la connaissance anthropologique (Macdougall, 2004 : paragr. 1). Participant de ce que W. J. T. Mitchell a appelé le « tournant visuel » de la pensée critique (Mitchell, 1994 : 11-33), l'anthropologie visuelle a largement contribué au réexamen des photographies ethnographiques de peuples autochtones issues des débuts de la discipline, dans une préoccupation croissante pour la

---

<sup>78</sup> Ruth Phillips définit la *New Art History* en ces termes : « New art historians borrowed semiotic and poststructuralist modes of textual analysis and applied them to visual images. They sought explanatory understanding in the matrix of social and economic factors surrounding the creation of works of art rather than in individual artist's biographies, and they began to scrutinize the representational practices of their discipline with reference to the ways that these conventions supported and produced particular ideologies of class, race, and gender. » (Phillips, 1999 : 98-99).

Ruth Phillips a notamment développé l'intérêt des perspectives méthodologiques et théoriques de la *New Art History* pour l'étude des arts autochtones dans deux articles : « What is 'Huron Art'? : Native American Art and the New Art History » (1989), et « Art History and the Native Made Object : New discourses, old differences? » (1999).

reconsidération de la nature et de la production de la connaissance anthropologique. Comme l'expliquent Elizabeth Edwards et Christopher Morton :

in a postmodern intellectual environment the potential of photography to illuminate key areas of reflexive theory and method and the construction of disciplinary knowledge (as well as the institutional structures of such knowledge) became increasingly apparent. (2009 : 2)

Marquées par les écrits de Michel Foucault et la notion de regard disciplinaire, les années 1980 constituent également un moment où la valeur de document ethnographique de la photographie est remise en question. Le colloque *The Photograph and the American Indian* s'inscrit dans cette mouvance critique et réflexive vis-à-vis des corpus photographiques historiques.

C'est donc dans ce contexte intellectuel, lui-même informé par le contexte politique des décennies précédentes, que les expositions collectives de photographes autochtones se développent. Les changements de paradigmes théoriques et méthodologiques qui animent les universités nord-américaines à cette période ne constituent pas nécessairement une condition d'émergence des expositions de photographes autochtones. Ils font toutefois état des changements dans les modes de pensée et, avec le temps, procureront l'appareillage théorique aux critiques, historiens et commissaires des décennies suivantes qui se pencheront sur les productions photographiques et artistiques contemporaines des Autochtones. Dans leur préface au catalogue de 1994, Alfred L. Bush et Lee Clark Mitchell résumant ainsi l'atmosphère de changement vis-à-vis de la photographie à l'époque :

In the decade since we began planning the exhibition and conference, fascination with this subject has accelerated. The formation of the Native Indian/Inuit Photographers Association in Canada by participants in the Princeton Conference, the mounting bibliography of relevant publications, the proliferation of exhibitions of photographs by and of Native Americans, and the emerging recognition in native communities that photographic images are part of their cultural patrimony: all confirm a spreading enthusiasm in the subject and reinforce our belief in the special connections between the photograph and the American Indian. (Bush & Mitchell, 1994 : viii)

Ainsi, *The Photograph and The American Indian* permet de considérer la façon dont les expositions collectives de photographes autochtones qui se développent dans les années 1980 s'insèrent dans

un réseau d'initiatives qui, stimulé par une conjoncture politique et sociale propice à des transformations de fond, s'étend jusque dans le domaine universitaire.

Finalement, la présence de la NIIPA lors de l'événement révèle également l'importance du réseau humain qui se met en place à travers ces différentes initiatives. À cet effet, dans le premier périodique de l'association, *NIIPA Portrayals*, publié en janvier 1986, un compte rendu de l'événement mentionne que le colloque a été l'occasion de recruter de nouveaux membres venant d'Arizona, du Nouveau-Mexique et d'Alaska (NIIPA, 1986b : 36). Lors de notre entrevue, Martin Akwiranoron Loft concluait sur le colloque universitaire en ces termes élogieux :

*Anyway, I found the Conference at Princeton very prestigious. They treated everybody really well, they fed everybody well. They had people who knew the history of photography very well, like in an academic conference, so it was very interesting in that sense as well. We met a lot of people, I am trying to think of anybody who stayed along afterward... Well, Alfred was a little bit of a champion of NIIPA, he was a member for years. And I wouldn't doubt that there were NIIPA Newsletters in their library.* (Martin Akwiranoron Loft, entrevue du 10 avril 2019, Annexe J : 421)

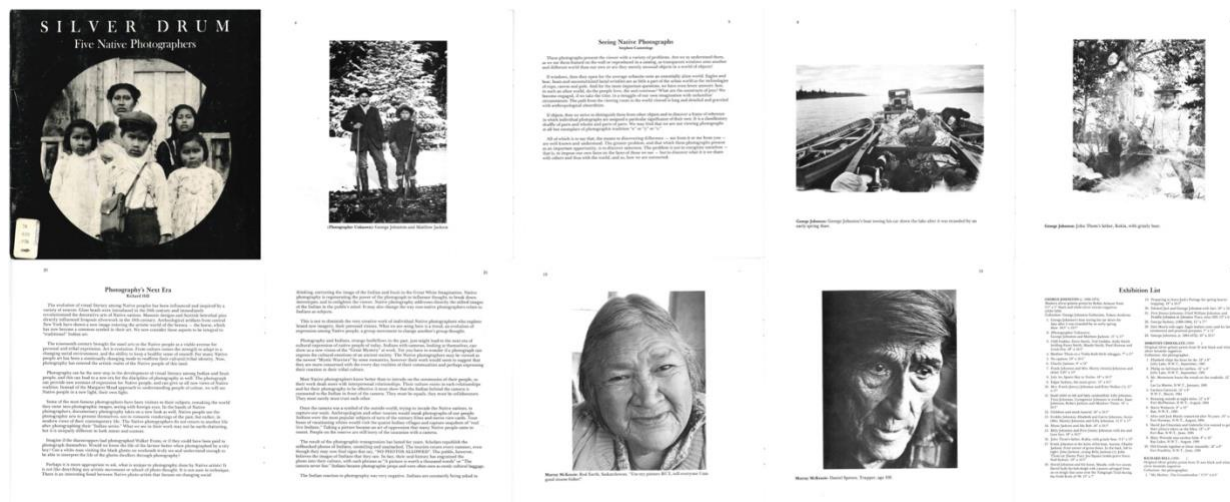
### 1.3.2 *Silver Drum* et les suites du colloque inaugural de la NIIPA

Finalement, le troisième et dernier catalogue de la décennie, *Silver Drum. Five Native Photographers*, constitue un bon exemple de l'influence du colloque inaugural de la NIIPA, discuté précédemment, et de l'établissement du réseau de photographes qui se crée par la suite à travers le territoire. Produite par la NIIPA, l'exposition *Silver Drum* est commissariée par Brenda Mitten et la photographe canadienne Sandra Semchuk pour la Forest City Gallery à London (Ontario). Elle y est présentée du 25 avril au 17 mai 1986, soit un peu moins d'une année après la création officielle de l'association dont nous avons parlé plus tôt. Cinq photographes de différentes régions du Canada y sont mis à l'honneur : George Johnston (Tlingit), Dorothy Chocolate (Dene), Murray McKenzie (Cri-Métis), Rick Hill (Tuscarora) et Jolene Rickard (Tuscarora). Un catalogue de 44 pages en noir et blanc et de format carré 8 x 8 est publié pour accompagner l'exposition.

Sandra Semchuk explique dans celui-ci que l'idée de l'exposition est née du congrès *Visions* (NIIPA, 1986 : 33). *Silver Drum* découle en effet de la rencontre de Sandra Semchuk et Brenda Mitten avec les tirages du photographe tlingit George Johnston, présentés par Robin Armour, technicien pour le laboratoire photographique des archives du Yukon, lors du premier congrès de

photographes autochtones. Après avoir découvert l'un des clichés de Johnston sur une carte postale du musée George Johnston à Teslin (Yukon), Robin Armour réalise des tirages modernes à partir des négatifs au nitrate retrouvés dans les archives. Sandra Semchuk explique : « Armour became possessed by the idea of getting Johnston's work out to the larger public when he first saw the small drugstore snapshot prints taped on cards at the George Johnston Museum (Teslin, Yukon Territories) in 1981. » (NIIPA, 1986 : 35) Avec le soutien financier de la fondation du Yukon et du musée George Johnston, Armour présente les tirages dans le foyer des archives du Yukon pendant l'été 1985 lors d'une exposition intitulée *Tlingit Light* (Adams, 1985 : 8). Les tirages exposés dans *Silver Drum* sont issus de cette exposition.

Figure 1.3. Aperçu de *Silver Drum* (NIIPA, 1986). Montage de pages extraites du catalogue. Tous droits réservés.



Ainsi, l'exemple de *Silver Drum* est particulièrement intéressant dans la mesure où l'exposition est le résultat direct du réseau établi lors du congrès *Visions*. L'« espace de l'apparence » créé lors de ce congrès a permis la mise en relation de personnes réparties sur un vaste territoire, ce qui a eu pour incidence la découverte, par les commissaires de l'exposition, du photographe tlingit du début du XX<sup>e</sup> siècle au Yukon. De cette rencontre voit le jour une exposition qui met en relation le photographe historique avec des perspectives contemporaines issues de diverses communautés. Dans le catalogue *Silver Drum*, Sandra Semchuk fait part de son expérience lors du congrès :

At the “Visions” conference in Hamilton, Ontario, I saw native photographers from Yellowknife, Regina, Winnipeg, New York – from all points of the compass – come together to listen to the drum singers, to listen to each other, and to look at each other's

photographs. They spoke about their work in new and encouraging ways to me, a non-native photographer; I was experiencing their own critical context within the ways of the People. Out of that conference, Brenda Mitten and I decided to do the travelling exhibition, “Silver Drum...” [...]. We hoped to spread the news from this fledgling community of photographers by exhibiting the work in artist-run, commercial and public galleries. (NIIPA, 1986 : 33)

Comme *Visions*, *Silver Drum* est une exposition itinérante qui voyage dans plusieurs lieux au Canada. Elle est notamment présentée à la Photographer’s Gallery de Saskatoon en avril 1987 et à la Gallery 44 de Toronto en octobre de la même année<sup>79</sup>. Créées dans les années 1970 au moment où la photographie connaît un véritable essor au Canada avec l’augmentation substantielle des lieux et des opportunités d’exposition, ces deux structures fondées et gérées par des artistes ont joué un rôle déterminant dans le développement de la photographie contemporaine au Canada (Kunard & Payne, 2011 : 237). La présentation de *Silver Drum* dans ces galeries constitue donc, en soi, un pas vers une reconnaissance de la photographie autochtone dans le réseau photographique canadien.

Contrairement à *Contemporary Native American Photography* (1984) et *Visions* (1985) qui rassemblent autant de photographes que possible, *Silver Drum* constitue la première exposition collective de photographes autochtones à faire état d’une dimension commissariale dans le choix des images et des photographes. Elle propose en effet un fil conducteur clairement identifiable, qui se tisse à partir des photographies historiques de George Johnston (ca. 1890-1972). Apparaît ici une caractéristique que l’on retrouve dans d’autres expositions par la suite<sup>80</sup> : la mise en valeur d’un corpus historique pour le faire dialoguer avec des photographes contemporains. Le catalogue lui-même est construit différemment de *Visions*, le premier produit par la NIIPA. En effet, si les reproductions photographiques y occupent une place significative avec 27 reproductions issues de l’exposition, quatre textes, dont deux signés par les commissaires, viennent enrichir le propos avec des réflexions complémentaires sur le regard que l’on peut porter sur ce corpus d’images tant historiques que contemporaines – avec le texte de Stephen Cummings –, sur la dimension profondément relationnelle induite par la photographie et plus spécifiquement par les images

---

<sup>79</sup> Rhéanne Chartrand mentionne également que l’exposition est présentée à la Whitehorse Public Library Art Gallery (Whitehorse, Yukon), la White Water Gallery (North Bay, Ontario) et au Pas Friendship Centre (Le Pas, Manitoba) (Chartrand, 2017 : 20).

<sup>80</sup> Comme nous le verrons plus en détail dans la deuxième partie de la thèse, plusieurs expositions collectives reflètent en effet les avancées faites, au fil des années, dans la connaissance de corpus issus de photographes autochtones de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle.



historiques – dans celui de Brenda Mitten –, sur les évolutions d’une littérature visuelle chez les peuples autochtones et le rôle que la photographie peut y jouer – chez Rick Hill<sup>81</sup> –, ainsi que sur le contexte de production de l’exposition incluant une présentation des photographes et de leurs œuvres – dans le texte de Sandra Semchuk. Le catalogue de l’exposition *Silver Drum* propose ainsi l’état d’un discours sur la photographie autochtone qui se développe et qui ne cessera de s’enrichir par la suite, notamment dans les catalogues du corpus.

Un autre point semble pertinent à relever : deux des auteurs sont autochtones et deux sont allochtones, offrant ainsi un croisement des perspectives qui vient appuyer l’intention de l’exposition revendiquée dans le communiqué de presse produit par la Gallery 44 de Toronto : « [The five photographers’] intent is to show the similarities and not the differences of the day-to-day experiences of natives and non-natives, and to build bridges and links between the two cultures. »<sup>82</sup> C’est en effet la capacité de la photographie à réunir et à créer du lien qui est évoquée à travers *Silver Drum*, le thème principal qui ressort du catalogue étant celui de la connexion. L’objectif est donc de montrer, par le recours à un médium utilisé par une majorité de la population, ce qui peut être partagé entre les cultures sans pour autant gommer les différences. Dans cette perspective, Stephen Cummings écrit dans le catalogue :

The problem is not to recognize ourselves – that is, to impose our own faces on the faces of those we see – but to discover what it is we share with others and thus with the world; and so, how we are connected. (NIIPA, 1986 : 5)

Ainsi, alors que *Visions* favorise la création d’une communauté de pratique par la mise en relation directe de ses membres lors d’un congrès, c’est grâce au dispositif de l’exposition que *Silver Drum* permet une mise en relation à travers l’image photographique. Cette mise en relation s’opère ici à deux niveaux : la mise en relation d’une communauté de pratique à la fois historique et contemporaine dont la distance temporelle est réduite grâce au dialogue des images du présent avec

---

<sup>81</sup> Le texte de Rick Hill, intitulé « Photography’s Next Era », a également été publié en 1990 dans *Center Quarterly, A Journal of Photography and Related Arts* [connu, depuis 1992, sous le nom de *Photography Center Quarterly*], 11(2), 24-26.

<sup>82</sup> Communiqué de presse *Silver Drum : Five Native Photographers, Gallery 44. Centre for Contemporary Photography*, 22 septembre 1987. [Dossier d’artiste de Rick Hill dans le Fonds du Musée canadien de la photographie contemporaine, archives du Musée des beaux-arts du Canada. Consulté en septembre 2017].

celles du passé; et la mise en relation du public allochtone avec des photographes autochtones et leur perspective sur le monde, à la fois similaire et différenciée.

Dès lors, *Visions* et *Silver Drum* apparaissent comme deux initiatives emblématiques de la NIIPA et de son impact dans les années 1980 dans la mesure où elles ont encouragé, chacune à leur manière, la visibilité des photographes autochtones et la mise en relation d'une communauté de pratique. Accompagnant les premiers développements de l'association, les deux initiatives semblent également marquer la période la plus faste de la NIIPA. Jeff Thomas me disait à ce propos :

*When I look back on both of those events, it was important in terms that it fueled a movement. It didn't change me because I have continued to do the same thing that I have always done, and I don't like being part of groups and all that. But it did start a conversation about photography and Indigenous people from our perspective, which I think was monumental. Unfortunately, in its enthusiasm, I feel NIIPA probably started a little bit too quickly. Its idea of developing a larger community, eventually served as more of a camera club over time. There were some power grabs that were going on, and I feel it lost its momentum. And over a period of time, the organization was being questioned by funding organizations, because they were not carrying out their mandate. So, it began to go downhill from that point on. But NIIPA certainly had its moment and it served its purpose and today, we have a very strong Indigenous photo-based community. (Jeff Thomas, entrevue du 13 octobre 2017, Annexe C : 339)*

En effet, dès 1988, les activités et le mandat de l'association font l'objet de critiques par le Conseil des Arts de l'Ontario (CAO), l'une des sources de financement de la NIIPA à l'époque. Le rapport de la quatrième conférence annuelle de l'association, tenue en octobre 1988 à Hamilton, retranscrit une partie des commentaires faits par le comité d'évaluation du CAO. Ceux-ci, discutés lors de la conférence avec un représentant du CAO invité pour l'occasion, interrogent le bien-fondé d'un soutien financier envers l'association<sup>83</sup>. Mais le rapport du comité d'évaluation reconnaît tout de même l'apport de la NIIPA : « All advisors agree that the travelling exhibitions are what NIIPA does best, along with the conferences. [...] The *Silver Drum* was a particularly good show, and both catalogues were well produced. » (NIIPA, 1989 : 7) Si les critiques du comité d'évaluation sont essentiellement dirigées vers le programme d'expositions de la galerie opérée par la NIIPA,

---

<sup>83</sup> La directrice de NIIPA, Yvonne Maracle, alarmée par les remarques reçues de la part du Conseil des Arts de l'Ontario, décide de les présenter aux membres de l'association. (NIIPA, 1989 : 9).

les deux expositions itinérantes *Visions* et *Silver Drum*, ainsi que leurs catalogues, sont unanimement reconnus comme l'une des grandes forces de la structure, avec une mention spéciale pour *Silver Drum*.

Les commentaires du comité d'évaluation du CAO à l'égard de la NIIPA permettent aussi de considérer la question de la reconnaissance des photographes autochtones par le milieu institué de la photographie de l'époque. Le travail des photographes autochtones des années 1980 ne semble, *a priori*, pas être en phase avec la photographie dominante qui se distancie de la photographie documentaire pour s'affirmer dans le monde des arts et s'orienter vers ce qu'André Rouillé nomme un « art-photographie » (Rouillé, 2005 : 3e partie). La photographie documentaire connaît en effet une phase de déclin à partir des années 1980, et l'utilisation de plus en plus importante de la photographie par les artistes contemporains contribue à redéfinir les conventions du médium. De plus, la constitution de la photographie en champ d'études à partir des années 1960-1970 grâce au développement des théories de la photographie, propulsées notamment par les écrits de Roland Barthes et de Rosalind Krauss, contribue également au changement de statut du médium. Ainsi, le paysage institutionnel de la photographie se transforme en profondeur dans les années 1970 et 1980 du fait de la reconnaissance croissante de la photographie comme forme d'art légitime<sup>84</sup>. Pourtant, les photographies présentées dans *Contemporary Native American Photography*, *Visions* et *Silver Drum* sont majoritairement de type documentaire, ne correspondant donc pas aux canons de la photographie contemporaine de l'époque. À cet effet, on peut lire dans le rapport du comité d'évaluation du CAO : « To quote an advisor, "In terms of the rest of the community, they are back in the 60's, and the yuppie generation of curators will not have time for them". » (NIIPA, 1989 : 7)

---

<sup>84</sup> En effet, au Canada, les années 1970 sont une période effervescente pour la photographie grâce, notamment, au développement de nombreux lieux d'exposition, principalement des centres d'artistes autogérés dont le rôle a été déterminant pour la promotion de la photographie contemporaine, mais aussi grâce à la création de magazines spécialisés et à l'inclusion de cours de photographie dans plusieurs départements d'art d'institutions post-secondaires. Pour un développement plus approfondi sur l'histoire de l'institutionnalisation de la photographie au Canada, voir notamment Andrea Kunard et Carol Payne (2011), et Martha Langford (2010 et 2017).

Aux États-Unis, le paysage photographique est différent de celui du Canada. Des institutions artistiques ont commencé à intégrer la photographie avant les années 1970, comme c'est le cas du Museum of Modern Art qui commence à constituer une collection de photographies dès les années 1930. L'institution, qui crée un département photographique en 1940, fait toutefois figure d'exception. Lors de notre entrevue, Richard Ray Whitman disait à ce propos : « [I]t seems that in the 60s and 70s photography was being more and more accepted as a fine art form if you will, but not in my limited area... Perhaps in Europe or other parts of the world like New York City it was more widely accepted or more already entrenched. But in my limited world at that time, I was just beginning to see that photography was becoming more and more its own valid art form. » (Richard Ray Whitman, entrevue du 11 avril 2020, Annexe K : 429)

Pour Rhéanne Chartrand, les commentaires assez sévères émis à l'égard de la NIIPA sont révélateurs des préjugés<sup>85</sup> des membres du comité d'évaluation du Conseil des Arts de l'Ontario (Chartrand, 2017 : 27). À ce titre, on peut par exemple lire dans le rapport :

NIIPA's application attempts to put a brave front on a desperate situation. [...] The board is a reflection of an interested, but totally unsophisticated community. Most of the exhibitions are documentary or journalistic work, which is valid, but there appear to be few resources within the community to bring critical assessments to their own work. This is still very much a development effort. (NIIPA, 1989 : 7)

Au-delà des préjugés, Stuart Hall explique que le défaut de reconnaissance des photographes œuvrant en marge des canons artistiques dominants doit également être considéré en regard d'une définition occidentale de l'excellence :

The avant-garde and 'modernist' traditions have, for years, effectively defined the sort of work in photography that was exposed in galleries, collected in books of contemporary photography and won critical acclaim. In fact, there were many modernisms. However, the term has retrospectively acquired an exclusively 'western' referent. This western-centric definition of excellence effectively denied photographers who, on whatever grounds, did not intrinsically 'belong', access and audiences, markets and sponsors, visibility and critical dialogue – all conditions essential for their artistic development. (Hall, 2001 : 34)

Finalement, un autre aspect est soulevé par Rhéanne Chartrand pour expliquer le « retard » et le « manque de sophistication » mis de l'avant par les évaluateurs du CAO pour justifier le refus de la demande de financement de la NIIPA en 1988 : les évaluateurs ne tiennent pas compte du fait que, pour les peuples autochtones, l'emploi de la photographie comme médium artistique est récent (Chartrand, 2017 : 27). Cet aspect a également été soulevé par Rick Hill dans une entrevue réalisée en 2000 (NIIPA, 2000 : 23), ainsi que par Jeff Thomas lors de notre première entrevue :

*I often tell people who aren't familiar with our relationship to photography that we are still relatively new at this. When you think about group exhibitions and things like that, it hasn't been going on that long. (Jeff Thomas, entrevue du 13 octobre 2017, Annexe C : 332)*

---

<sup>85</sup> Plusieurs membres de l'association jugent également le vocabulaire utilisé par le comité d'évaluation inapproprié. Le représentant du CAO présent à la conférence annuelle de la NIIPA, a également reconnu que le vocabulaire utilisé n'était pas "utile" (NIIPA, 1989 : 9).

La jeunesse du mouvement photographique autochtone se repère d'ailleurs dans le catalogue *Visions*. En effet, sur la page dédiée à la présentation des photographes, la section en haut à gauche fait état du curriculum des photographes en matière d'expositions. Lorsqu'ils sont reproduits, ces curriculums sont peu fournis, ne dépassant jamais quatre mentions à des expositions, aucune ne datant d'avant les années 1980. Lors de notre deuxième entrevue, Jeff Thomas s'en amusait d'ailleurs lorsqu'il feuilletait le catalogue :

*God, look at my extensive CV... It's so funny; I think it is 16 pages now... It is nice to have these catalogues, look back and see what we've done, how far we've come, and how much work we still have to do. It is a record...* (Jeff Thomas, entrevue du 29 juin 2018, Annexe D : 352-353)

Ainsi, trois aspects du contexte de l'époque peuvent, en partie, expliquer les commentaires faits par le comité d'évaluation du Conseil des Arts de l'Ontario : les images des photographes autochtones ne correspondent pas aux canons de la photographie dominante de l'époque ni aux critères euroaméricains de l'excellence, et l'usage artistique du médium par les Autochtones est encore relativement nouveau. Les photographes contemporains autochtones des années 1980 ont donc eu à faire leur place et à naviguer dans un contexte qui, malgré les ouvertures héritées des décennies précédentes, reste encore peu enclin à reconnaître d'autres pratiques photographiques.

À divers égards, les publications issues des premières expositions collectives de photographes autochtones nous permettent donc de prendre conscience de l'importance des initiatives menées dans les années 1980 et du réseau qui se crée à ce moment-là. Ainsi, Martin Akwiranoron Loft me disait lors de notre entrevue :

*I would say that like every other art field, like everything actually, as an individual, can you knock on the big door? "Let me in!" They can easily ignore you. But if you go with two or three, four or five, or in large groups, if you can say you have memberships in British Columbia and California, it's almost as if they're obliged to take you seriously. I think one of the benefits of organizations like NIIPA was simply that they could organize. There's bigger clout for the organization and then for the people involved. The benefit is you are able to connect with people as colleagues and as fellow artists to share information and opportunities. Before the Internet, the only way that you could really learn about conferences or exhibition opportunities was to know people in the field, or occasionally through art magazines.* (Martin Akwiranoron Loft, entrevue du 10 avril 2019, Annexe J : 425)

Ces premières expositions collectives apparaissent alors comme des occasions nécessaires aux photographes autochtones pour présenter leur travail à une époque où ceux-ci subissent un double ostracisme : peu reconnus par le milieu des arts autochtones avant les années 1980, et encore moins par le champ de la photographie dominante en pleine mutation.

## CHAPITRE 2

### ÉVOLUTIONS D'UNE HISTOIRE PHOTOGRAPHIQUE IMPRIMÉE : DE 1990 À 2016

Ce chapitre présente le corpus de recherche sur le reste de la période d'étude, qui s'étend de 1990 à 2016. Sur les 26 ans couverts par ce chapitre, mes recherches ont permis de recenser 49 expositions collectives de photographes contemporains autochtones. Sur ces 49 expositions, 11 ont donné lieu à des publications, ce qui équivaut à seulement 22,5 % d'expositions collectives ayant laissé une trace écrite pérenne. Les imprimés à l'étude permettent toutefois d'appréhender certaines caractéristiques fondamentales d'une histoire collective de la photographie contemporaine autochtone et du contexte artistique et sociopolitique dans lequel elle s'insère. Parmi ces 11 publications, deux sont des brochures et neuf sont des catalogues. Au total, 70 photographes et artistes y sont présentés, certains apparaissant à plusieurs reprises.

Dans un souci de clarté, le chapitre suivra l'ordre chronologique des publications, afin que l'histoire photographique dont elles sont issues soit plus intelligible. Il s'agira donc ici de faire sens de l'histoire collective à laquelle les catalogues et brochures d'exposition nous introduisent, tout en présentant les caractéristiques communes et les spécificités du corpus d'étude en lui-même. Pour cela, le chapitre se divise en deux sections qui suivent les grandes périodes du corpus de la thèse. La première section est consacrée aux années 1990, qui constituent une décennie particulièrement prolifique pour l'histoire qui nous intéresse, et la deuxième section se penche sur le reste de la période, de 2000 à 2016.

#### 2.1 Poser les jalons pour les générations futures : l'effervescence des années 1990

Dans un article publié en 1993 pour une édition spéciale du magazine *Exposure* consacrée à la photographie autochtone, la commissaire et critique Theresa Harlan (Kewa Pueblo) dresse un bilan de la reconnaissance et de la diffusion de la photographie autochtone au début des années 1990. Elle s'appuie pour cela sur l'expérience de sa participation au congrès de la Society for Photographic Education (SPE) tenu à Santa Fe en 1990. Elle y intervenait à titre de coordinatrice de l'exposition *Compensating Imbalances: Contemporary Works by Native American Photographers*, présentée pour l'occasion à l'Institute of American Indian Arts (IAIA) de Santa

Fe<sup>86</sup>. Alors que la ville de Santa Fe est considérée comme l'épicentre de l'art contemporain autochtone, *Compensating Imbalances* est pourtant la seule exposition lors de ce congrès photographique d'envergure<sup>87</sup> qui présente des photographes des Premiers Peuples. Pour la commissaire, cet exemple est en lui-même tristement révélateur de la situation de la photographie contemporaine autochtone au début des années 1990. Et le reste du congrès de la SPE montrait de façon encore plus flagrante que les photographes autochtones étaient alors relativement peu connus du réseau photographique dominant et de façon plus générale de celui des arts visuels (Harlan, 1993 : 13). Un déséquilibre similaire, nous dit Harlan, se retrouve au niveau des écrits, où les sources qui proposent une analyse critique des rapports entre photographie et Premiers Peuples sont trop peu nombreuses et majoritairement non-autochtones (ibid). C'est donc dans cette conjoncture que s'amorcent les années 1990 pour la photographie contemporaine autochtone. La situation va toutefois évoluer de façon significative au cours de la décennie, et cette évolution se reflète dans les catalogues et brochures du corpus de la thèse. Les années 1990 constituent en effet une période prolifique pour les expositions collectives de photographes autochtones, avec 28 expositions collectives recensées de 1990 à 1999. Les publications sélectionnées dans mon corpus d'étude proviennent ainsi majoritairement des années 1990. Sur les 28 expositions recensées, sept ont donné lieu à des publications : une brochure, cinq catalogues d'exposition et un numéro spécial de la revue *Aperture*. Chacune de ces parutions reflète certaines caractéristiques du développement des arts et de la photographie autochtone pendant cette période. Prises ensemble, ces publications

---

<sup>86</sup> L'exposition *Compensating Imbalances* a d'abord été présentée à la American Indian Contemporary Arts (AICA) de San Francisco, un lieu majeur pour l'exposition des arts autochtones en Californie. Organisée par Hulleah Tsinhnahjinnie, *Compensating Imbalances* constitue la réponse de l'artiste et commissaire au manque de reconnaissance des expressions photographiques créées par des Autochtones (Harlan, 1993: 13). L'édition spéciale d'*Exposure*, le magazine de la Society for Photographic Education dans lequel est publié l'article de Theresa Harlan, a notamment été inspiré par le congrès de 1990 et la présentation de l'exposition *Compensating Imbalances*. Un portfolio, qui semble présenter certaines photographies de l'exposition, accompagne l'article d'Harlan et un article signé par Hulleah Tsinhnahjinnie est intitulé *Compensating Imbalances*. Le numéro a cependant également été inspiré par le 500<sup>e</sup> anniversaire de l'arrivée de Christophe Colomb en 1992, ce qui explique sa date tardive de publication par rapport au congrès de 1990. Ainsi, il ne constitue pas à proprement parler une publication accompagnant l'exposition et n'a, à ce titre, pas été pris en compte dans le corpus d'étude pour la deuxième partie de la thèse.

<sup>87</sup> La Society for Photographic Education (SPE) est un organisme à but non lucratif créé dans les années 1960 à l'initiative de Nathan Lyons, alors directeur adjoint et conservateur de la photographie à la George Eastman House – aujourd'hui George Eastman Museum. Par le biais de congrès annuels, d'événements et de publications, la SPE vise à développer une meilleure compréhension de l'importance de la photographie dans le monde, à promouvoir une compréhension plus large de la photographie sous toutes ses formes et à favoriser le développement de sa pratique, de son enseignement, de son érudition et de son analyse critique ([www.spenational.org/about/history](http://www.spenational.org/about/history)).



forment également une part importante, sinon majoritaire, des écrits sur la photographie autochtone, et font donc de cette décennie un moment déterminant pour l'avancement des écrits sur la question.

L'essor des expositions collectives de photographes observé dans les années 1990 s'effectue parallèlement à celui des expositions d'art contemporain autochtone de façon plus générale, les années 1990 constituant une décennie charnière pour le développement des arts autochtones. Dans un contexte artistique où le questionnement de la relation entre représentation et formation identitaire atteint son apogée (Caro, 2011 : 58), les artistes et commissaires des Premiers Peuples déploient en effet leurs efforts pour nommer leur pratique et revendiquer une place dans le monde des arts contemporains (Rice, 2017 : 43). Les musées d'art commencent à porter une attention plus active aux œuvres d'artistes contemporains autochtones à travers quelques expositions d'envergure, et un support accru des institutions et organismes de financement contribue à une véritable effervescence des expositions pendant cette période (Berlo & Phillips, 2015 : 300; Martin, 2004 : 8).

Ce déploiement créatif est favorisé par la conjoncture politique et institutionnelle du début de la décennie. Au Canada, l'année 1990 est marquée par la Crise d'Oka<sup>88</sup>, un conflit sans précédent au Québec qui porte les revendications des Kanien'kehá:ka de Kanesatake au cœur de l'actualité du pays et soulève un élan de solidarité à travers l'ensemble des nations autochtones d'Amérique du Nord. Comme l'explique l'historien de l'art kanien'kehá:ka Ryan Rice, les questions d'injustice, d'inégalité, de revendications territoriales, d'économie, de traités et d'inégalité sociale éclatent sur la scène nationale (Rice, 2017 : 45). La même année, l'échec de l'Accord du lac Meech<sup>89</sup> à la suite de l'opposition du député oji-cri Elijah Harper, qui déplorait le fait que les Autochtones n'avaient pas été assez impliqués dans le processus consultatif, envoie un message fort quant à la présence

---

<sup>88</sup> La Crise d'Oka s'est déroulée durant l'été 1990 et a opposé, pendant 78 jours, les Kanien'kehá:ka de Kanesatake à la police du Québec, la GRC et l'armée canadienne. La crise a été déclenchée par des projets de développements résidentiels, incluant l'expansion d'un terrain de golf, sur des terres faisant l'objet d'un litige, comprenant notamment un cimetière kanien'kehá:ka, et situées dans un secteur où les Kanien'kehá:ka demandaient la reconnaissance de leurs droits territoriaux. Pour plus de détail sur la Crise et son contexte, la page Wikipédia sur la Crise d'Oka – [https://fr.wikipedia.org/wiki/Crise\\_d%27Oka](https://fr.wikipedia.org/wiki/Crise_d%27Oka) –, ainsi que l'article de Tabitha de Bruin sur le site de l'Encyclopédie Canadienne en ligne – <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/la-crise-doka-1> –, sont assez complets et détaillés.

<sup>89</sup> L'Accord du lac Meech est un projet de réforme constitutionnelle négocié en 1987 entre le gouvernement fédéral et les provinces canadiennes dans le but d'obtenir l'adhésion du Québec à la Loi constitutionnelle de 1982.

politique des Premières Nations, des Métis et des Inuit sur le territoire et leur détermination à être pris en compte dans les décisions politiques à l'aube du nouveau millénaire. Glenn Coulthard (2012) explique que pour de nombreux Autochtones et leurs sympathisants, ces deux crises nationales étaient toutefois considérées comme l'aboutissement inévitable d'une escalade de près de dix ans de la frustration des Premiers Peuples face à un État colonial qui refusait catégoriquement de faire respecter les droits qui avaient été « reconnus et confirmés » à l'article 35, alinéa 1, de la loi constitutionnelle de 1982<sup>90</sup>. Pour le sociologue, critique d'art et commissaire wendat Guy Sioui Durand, cette conjoncture a favorisé la résurgence d'un art critique, politiquement engagé, et de grand calibre (2009 : 46). De toute évidence, ces épisodes d'activisme et de confrontation politique ont renforcé le sentiment d'une histoire et d'un but communs entre les artistes, ainsi que leur détermination à faire de l'art une arme pour le changement social et politique (Berlo & Phillips, 2015 : 296).

Par voie de conséquence, alors que le continent s'apprête à célébrer le 500<sup>e</sup> anniversaire de l'arrivée de Christophe Colomb, marquant le début de la colonisation, l'heure est également aux bilans et à la volonté d'engager de meilleures relations avec les Premiers Peuples. Par exemple, la Commission royale sur les peuples autochtones est mise sur pied en 1991 à la suite de la Résistance de Kahnesatake, aussi appelée Crise d'Oka, avec pour mandat d'étudier l'évolution des relations entre les peuples autochtones, le gouvernement du Canada et la société canadienne dans son ensemble<sup>91</sup>. Le rapport de la commission est diffusé en 1996 sous forme de cinq volumes, après cinq années de travail et de consultations. Le début de la décennie est également marqué par le Groupe de travail sur les musées et les Premières Nations, déployé à la suite de la controverse de l'exposition *The Spirit Sings* en 1988<sup>92</sup>, et dont les recommandations sont publiées en 1992 dans le

---

<sup>90</sup> L'alinéa 1 de l'article 35 de la loi est retranscrit dans la note de bas de page n°34 du premier chapitre de la thèse.

<sup>91</sup> À ce sujet, voir notamment l'article d'Audrey D. Doerr (2021) sur le site de l'Encyclopédie Canadienne en ligne : <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/autochtones-commission-royale-denquete-sur-les>

<sup>92</sup> En 1988, l'exposition *The Spirit Sings : Artistic Traditions of Canada's First Peoples*, présentée au Glenbow Museum dans le cadre des Jeux Olympiques d'hiver de Calgary, provoque une vive controverse qui mènera à la mise en place d'un groupe de travail sur les relations entre les Premiers Peuples et les musées canadiens. L'exposition inclut plus de 500 objets empruntés à des collections ethnographiques nationales et internationales. La nation cri du lac Lubicon, pour qui l'exposition glorifie certains stéréotypes romantiques associés aux objets culturels historiques sans prendre en compte la complexité des réalités contemporaines vécues, appelle au boycott de l'exposition. L'entreprise Shell Canada, contre laquelle la nation est en lutte dans le cadre d'un litige concernant l'exploitation des territoires cris du lac Lubicon par l'entreprise pétrolière, compte parmi les sponsors de l'exposition, ce qui exacerbe la tension autour

rapport *Tourner la page : forger de nouveaux partenariats entre les musées et les Premières Nations*. Au mois de mars de l'année précédente, un autre rapport, rédigé par la spécialiste des arts autochtones Lee-Ann Martin (Kanyen'kehà:ka), est présenté au Conseil des arts du Canada. Intitulé *Politique d'inclusion et d'exclusion : l'art contemporain autochtone dans les musées d'art du Canada*, le rapport met en exergue le retard, exception faite des grandes institutions fédérales, de la majorité des musées canadiens concernant l'acquisition d'œuvres d'art contemporain autochtone.

Aux États-Unis, la décennie s'amorce avec des changements législatifs importants pour la communauté des arts autochtones. En effet, deux lois qui vont affecter en profondeur les artistes autochtones et les professionnels de musées sont mises en vigueur. Le Native American Graves Protection and Repatriation Act (NAGPRA) qui ouvre la voie pour la réclamation, par les communautés autochtones, du patrimoine et des restes humains détenus dans les collections des musées américains, établissant ainsi les prémisses d'une relation plus équitable entre les institutions et les communautés (Caro, 2011 : 57). La seconde loi, l'Indian Art and Crafts Act de 1990, qui met à jour une version antérieure, règlemente la production et le commerce des œuvres sous l'appellation « Indian Art »<sup>93</sup>. Présentée dans le but d'éviter les contrefaçons et de promouvoir le développement des arts et artisanats, la nouvelle version de la loi a toutefois pour résultat de protéger davantage le consommateur que les artistes autochtones. Elle est, à ce titre, très controversée dans la mesure où elle accentue les différences qui existent entre les groupes autochtones en ce qui concerne la constitution juridique de l'identité collective (Caro, 2010 : 184), et discrimine les artistes qui n'ont pas d'affiliation tribale officiellement reconnue.

Ainsi, Ryan Rice écrit à propos du contexte général avec lequel les artistes autochtones doivent composer dans les années 1990 :

---

de cet événement (Martin, 2012 : 383). De nombreux textes ont été écrits sur la polémique. À ce sujet, voir notamment le chapitre 2 du livre de Ruth Phillips (2011), *Museum Pieces*. Voir également le chapitre 2 de la thèse de Marie-Charlotte Franco (2020), *La décolonisation et l'autochtonisation au Musée McCord (1992-2019)*.

<sup>93</sup> La loi demande aux artistes qui s'identifient comme Autochtones de présenter un document légal qui atteste de leur ascendance. L'une des complexités de ce débat se situe dans le fait que seuls les membres de tribus officiellement reconnues par le gouvernement peuvent présenter de telles preuves d'identité (Passalacqua, 2003 : 84). On peut consulter la loi à l'adresse suivante: <http://www.artnatam.com/law.html>

By examining the 1990s in cultural, economic, and political terms, we see that much of our relationship as Onkwehon:we<sup>94</sup> with the Canadian nation state, and thus with its major art institutions, was still dominated by colonial systems and western categories of art and culture. Our practices were constantly being measured according to the criteria of authenticity, ethnography, and Western art theory. (Rice, 2017 : 44)

Si les propos de Rice s'appuient sur son expérience de vie au Canada, son résumé de la situation dans les années 1990 peut aisément être élargi à celle des États-Unis. C'est donc ce contexte politique mouvementé et ponctué de changements institutionnels parfois controversés qui forme la toile de fond des expositions collectives de photographes contemporains autochtones au début des années 1990.

### 2.1.1 *Language of the Lens* : une petite brochure pour une avancée majeure

Dans son état des lieux de la photographie contemporaine autochtone au début des années 1990, Theresa Harlan mentionne l'exposition *Language of the Lens* comme une avancée majeure dans la reconnaissance de la photographie comme forme d'art autochtone (Harlan, 1993 : 13). Présentée au Heard Museum de Phoenix de juin 1990 à mars 1991, l'exposition constitue la première exposition de photographie organisée par ce musée consacré aux cultures autochtones. Si le Heard Museum avait déjà accueilli l'exposition *Contemporary Native American Photography* dans les années 1980, *Language of the Lens* est intégralement produite par le musée dans le cadre de la série d'expositions qui célébrait sa 60<sup>e</sup> année d'activité<sup>95</sup>. L'exposition de 54 œuvres photographiques est ensuite prise en charge par l'Arizona Commission on the Arts et voyage à travers le pays pendant deux ans, de juillet 1991 à juin 1993.

---

<sup>94</sup> « Onkwehon:we » est un mot kanien'keha qui peut se traduire par « autochtones » ou « premiers peuples ».

<sup>95</sup> Dix photographes furent sélectionnés par un jury composé de membres du musée et invités à constituer l'exposition finale du cycle d'expositions anniversaires.

Figure 2.1. Aperçu de la brochure *Language of the Lens* (1990). Tous droits réservés.



*Language of the Lens* est également la première publication du corpus à paraître dans les années 1990 : une petite brochure de 9 x 4, composée de 8 pages en couleur (Fig. 2.1). La brochure est la plus petite et modeste publication du corpus, au point où j’ai d’abord hésité à l’inclure. En effet, celle-ci a, de prime abord, l’allure d’un simple dépliant. Pourtant, elle présente toutes les caractéristiques que j’ai préalablement déterminées pour cette étude : un numéro d’identification unique qui lui permet d’être recensé dans les bases de données, une reproduction photographique – sous forme de petite vignette – pour chacun des dix photographes exposés, ainsi que des éléments textuels porteurs d’un discours sur la photographie autochtone. Ces éléments discursifs se présentent ici sous forme d’un court texte de présentation et, sous les vignettes des reproductions photographiques, d’une citation de chaque photographe. Ainsi, la brochure *Language of the Lens*, en tant que publication accompagnant une exposition pourtant considérée comme « une avancée majeure », semble illustrer avec force le constat émis par Theresa Harlan sur la situation de la photographie autochtone au début des années 1990 et sur le peu d’écrits critiques dans le domaine. Toutefois, l’exposition en elle-même indique effectivement une étape importante pour la reconnaissance de la photographie comme forme d’art autochtone légitime, le Heard Museum étant un musée reconnu pour son rôle dans la promotion et la diffusion des arts contemporains

autochtones<sup>96</sup>. De plus, *Language of the Lens* est présentée comme une exposition d'œuvres d'art photographique. Diane Pardue, l'une des commissaires de l'exposition, explique à cet effet :

This exhibit is distinctive in that the Heard Museum is bringing together Native American photographers who use the camera as an art form. [...] It is not simply an exhibit of Native Americans photographing each other, but an exhibit of photographic works of art. (citée dans *The Foothills Sentinel*, 1990 : 12)

À ce titre, l'exposition *Language of the Lens* marque une nouvelle direction pour la photographie autochtone des années 1990 et se démarque ainsi des images majoritairement documentaires des années 1980.

### 2.1.2 *No Borders* et la NIIPA dans les années 1990

La deuxième publication de la décennie est le catalogue de l'exposition *No Borders*, publié en 1991 pour accompagner une exposition produite par la NIIPA (Fig. 2.2). Dans l'infolettre de l'association publiée en janvier 1990, une page est consacrée au projet, qui est annoncé comme une exposition itinérante (NIIPA, 1990 : 9). *No Borders* a été présentée à la galerie de la NIIPA, mais aucune autre information sur l'exposition et ses lieux de présentation n'a été retrouvée dans les infolettres et dans les archives consultées<sup>97</sup>. Composé de 31 pages de petit format<sup>98</sup>, le catalogue *No Borders* s'ouvre avec une introduction par Yvonne Maracle, directrice de la NIIPA, et se clôt avec un texte de Rick Hill sur l'histoire des difficiles rapports entre les communautés autochtones et la photographie en s'appuyant sur l'exemple des Hopis. Le reste du catalogue présente le travail des quatre photographes de l'exposition, chacun disposant de quatre pages : trois consacrées à des reproductions en couleur issues de l'exposition, et une dédiée à un texte de présentation écrit par l'artiste. Bien qu'il soit plus conséquent que la brochure *Language of the Lens*, le catalogue *No Borders* reste lui aussi de format et de facture plutôt modeste. Il permet néanmoins d'aborder

---

<sup>96</sup> Par exemple, le musée a développé, dès les années 1960, un modèle d'exposition basé sur celui des beaux-arts (Pardue *et al.*, 2020 : 13), plutôt que sur un modèle ethnographique alors couramment d'usage. Dès 1964, des expositions individuelles d'artistes sont également régulièrement présentées (93).

<sup>97</sup> Le catalogue constitue le seul document retrouvé sur l'exposition, et il est donc difficile de savoir si elle a effectivement été présentée dans d'autres lieux que la galerie de la NIIPA. Le mémoire d'Erin Szikora sur l'histoire de la NIIPA ne fournit, lui non plus, aucune information complémentaire sur l'exposition et les lieux où elle a été diffusée, même si l'auteure mentionne également le fait que *No Borders* est une exposition itinérante.

<sup>98</sup> Le format du catalogue s'apparente à un format 5 x 8.

certaines problématiques au cœur des activités de la NIIPA dans les années 1990 et de son développement.

Figure 2.2. Aperçu de *No Borders* (NIIPA, 1991).  
Montage de pages extraites du catalogue. Tous droits réservés.



Tout d’abord, le titre, *No Borders*, évoque deux ambitions au centre du travail de la NIIPA dans les années 1990. La première se rapporte à la frontière géographique et coloniale entre le Canada et les États-Unis, que l’association a cherché à transcender dès son congrès fondateur, comme abordé dans le chapitre précédent en rapport avec le catalogue *Visions*. Dans cette perspective, l’exposition présentait deux photographes vivant au Canada, Patricia Deadman (Tuscarora) et Joe Shebagegit (Ojibwe), et deux photographes vivant aux États-Unis, Pena Bonita (Apache/Seminole) et Richard Ray Whitman (Yuchi-Muscogee). La thématique de l’exposition invite ainsi à considérer la problématique de la frontière entre les deux pays et son caractère inadéquat au partage du territoire chez les nations autochtones, en particulier pour celles dont les terres ancestrales s’étendent des deux côtés de cette ligne coloniale. Yvonne Maracle rappelle d’ailleurs dans l’introduction du catalogue que les Autochtones ont le droit de voyager et de vivre dans les deux

pays et ne sont donc pas concernés par la frontière (NIIPA, 1991 : 5), bien qu'ils soient sujets à la législation de l'un ou l'autre des pays. Si *No Borders* met l'accent sur cette problématique, la considération du territoire en dehors d'une logique d'État-nation délimité par des frontières se retrouve également dans la très grande majorité du corpus d'étude de la thèse, en particulier lorsque les publications ne sont pas issues d'initiatives à vocation nationale. La NIIPA représente toutefois un acteur majeur de l'émancipation d'une logique d'État-nation pour plutôt considérer le territoire de l'île de la Tortue<sup>99</sup> comme repère géographique dans la poursuite de ses activités. Lors de notre entrevue, Martin Akwiranoron Loft m'expliquait à cet effet :

*[...] the association was based next to Six Nations and, for the most part, people involved from the very beginning were Haudenauonee people and they were of course very aware of both sides of the border. Rick Hill was involved; he grew up some part of his life in Tuscarora and part in Six Nations. And many of the people involved did as well, like Jolene Rickard. She is Tuscarora and she was totally aware of border issues and how important and cognizant of that line is. Issues go on beyond art into the everyday existence of the people, so that was important. (Martin Akwiranoron Loft, entrevue du 10 avril 2019, Annexe J : 414)*

Ainsi, tout au long de son mandat, et de façon plus marquée encore dans les années 1990, l'association a développé des collaborations avec des organismes et partenaires aux États-Unis<sup>100</sup>.

La seconde ambition à laquelle fait référence le titre *No Borders* se rapporte à l'idée d'expression libre à travers la photographie et à celle d'exploration du médium sans le restreindre à un genre, qu'il soit artistique ou documentaire. Maracle explique que le concept de « No Borders »

came from the idea of relaxed restrictions. The freedom of expression for Native photographers to experiment with the medium of photography with ease. To compliment photography with added media to enhance the original photograph or idea. (NIIPA, 1991 : 5)

Alors que le dépassement des frontières est une propriété de la pratique photographique à la fin du vingtième siècle (Marien, 2011 : 397), cet aspect constitue également un enjeu important pour

---

<sup>99</sup> C'est ainsi que plusieurs peuples autochtones nomment le territoire de l'Amérique du Nord, en référence à des histoires de la création selon lesquelles une tortue tient le monde sur son dos.

<sup>100</sup> On notera par exemple le colloque et l'exposition *Traditions of Looking*, organisés à Santa Fe en 1994 en collaboration avec l'Institute of American Indian Arts Museum (IAIA) et la American Society of Media Photographers (ASMP) dans le cadre du 50<sup>e</sup> anniversaire de l'ASMP.



l'association dans les années 1990. Dès l'automne 1991 par exemple, la directrice de la NIIPA annonce la création d'un département vidéo (NIIPA, 1991 : 3), se mettant ainsi au diapason des évolutions vis-à-vis de l'image pour tenir compte de la fluidité de plus en plus prégnante entre image fixe et image en mouvement : « To us, it became an extension to our photography » (Maracle, 1994 : 12). L'association suit ainsi la tendance de bon nombre des centres d'artistes spécialisés en photographie qui ont élargi leur champ d'action à l'image vidéo (Langford, 2010 : 309).

Dans la première moitié des années 1990, l'accent est également mis sur le volet éducatif du mandat de l'association. La NIIPA propose des formations et des ateliers aussi bien autour de la photographie et de la vidéo qu'autour d'une variété de domaines professionnels liés aux arts, allant de la programmation informatique à l'administration des arts en passant par le design graphique (Maracle, 1994 : 13). On peut toutefois se demander si l'expansion et la diversification des activités de l'association n'ont pas également contribué à l'épuisement de ses ressources et de ses effectifs. En effet, alors que la NIIPA ne cesse de diversifier ses activités, les difficultés financières commencent à être évoquées de plus en plus fréquemment à partir de la deuxième moitié des années 1990<sup>101</sup>. Le catalogue *No Borders* lui-même soulève certaines questions quant au rayonnement de l'association et son développement dans les années 1990, dans la mesure où il constitue le seul catalogue d'exposition publié par la NIIPA au cours de la décennie. De plus, en comparaison avec le reste des catalogues publiés dans les années 1990, la modestie de celui-ci interpelle si l'on considère le rôle de l'association dans l'histoire de la photographie autochtone. Ainsi, la diversité des approches photographiques au sein de la NIIPA, de même que le dépassement des frontières évoqué par *No Borders*, semble constituer tout autant l'une des forces de l'association dans les années 1990 qu'un défi de taille pour conserver des lignes directrices claires et cohérentes et pour maintenir une cohésion durable entre des membres déjà répartis sur un vaste territoire.

### 2.1.3 1992 et le corpus vu en négatif

Aborder les activités de la NIIPA dans les années 1990 invite également à considérer ce qui ne figure pas dans le corpus de la thèse. Dès le début de la décennie, un grand projet de livre, à la

---

<sup>101</sup> En effet, à partir de la deuxième moitié des années 1990, plusieurs infolettres de la NIIPA mentionnent des coupures dans les financements octroyés par les organismes subventionneurs, ce qui fragilise les états financiers de l'association. D'après mes recherches, la première coupure est annoncée dans l'infolettre du printemps / été 1996 (NIIPA, 1996 : 4).

manière de « A Day in the life of », est annoncé. Décrit dans l'infolettre de l'automne 1991 comme « the biggest photographic book on First Nation people of today » (NIIPA, 1991 : 4), le projet *See Through Our Eyes* entend proposer une réponse photographique, *par* les photographes autochtones, au 500<sup>e</sup> anniversaire de l'arrivée de Christophe Colomb en 1992 :

Though many commemorative events have been scheduled to mark this occasion, few address it from the perspective of the Native North Americans. This project is designed to illustrate how Native Americans see themselves 500 years after contact with the European culture. (NIIPA, 1991 : 4)

Ce projet d'envergure, qui doit donner une voix aux Premières Nations par le biais de la photographie, est au centre des efforts de l'association dans les années qui suivent (Maracle, 1994 : 12), des mises à jour régulières étant publiées dans les infolettres. Au total, 49 photographes autochtones participent au projet et plus de 10 000 images sont réalisées<sup>102</sup>. Cependant, le projet de livre est finalement abandonné en raison des coûts trop élevés liés à sa publication et *See Through Our Eyes* ne voit le jour qu'à travers une exposition itinérante inaugurée en mars 1996 à l'Art Gallery of Hamilton. L'exposition, quant à elle, réunit autour de 150 images. Si *See Through Our Eyes* constitue un bon exemple de la façon dont un projet de publication peut lui-même se concrétiser en exposition, il permet également d'envisager les limites du corpus de recherche pour retracer l'histoire de la photographie contemporaine autochtone. À en juger par les différentes mises à jour publiées dans les infolettres de l'association jusqu'à l'annonce de l'exposition en 1996, le projet apparaît en effet comme le plus important et le plus long des projets menés par la NIIPA. Pourtant, les seules traces accessibles de ce dernier se trouvent dans les mises à jour publiées dans les infolettres de l'association, le livre lui-même n'ayant jamais vu le jour. Si l'on s'attend généralement à ce que les projets artistiques d'envergure ou novateurs laissent une trace pérenne par le biais d'une publication, si petite qu'elle soit, l'exemple de *See Through Our Eyes* nous montre que tel n'est pas toujours le cas. La publication est un processus long et coûteux, surtout lorsqu'il implique la reproduction d'images, et les organismes qui œuvrent dans le domaine des arts autochtones dans les années 1990 n'ont pas toujours les moyens financiers pour de tels

---

<sup>102</sup> Intervention de Carol Hill dans le panel « NIIPA in the 90s », McMaster Museum of Art, 16 juin 2022.

projets<sup>103</sup>. Par ailleurs, outre les questions financières, différents aspects techniques, logistiques et humains entrent en ligne de compte pour la pérennisation des expositions et des projets artistiques par l'imprimé. Au-delà des enjeux budgétaires qu'implique une publication de l'envergure du projet *See Through Our Eyes*, son annulation après tant d'années suscite l'interrogation et certaines questions restent en suspens<sup>104</sup>. Au bout du compte, que l'on connaisse ou non les raisons sous-jacentes au non-aboutissement du projet de livre, l'exemple de *See Through Our Eyes* met en exergue le fait que ce ne sont pas toujours les événements les plus importants qui laissent une trace pérenne. Le cas de la NIIPA dans les années 1990 est particulièrement significatif à cet égard, notamment si l'on prend pour point de comparaison le catalogue *No Borders*.

Faire sens de l'histoire de la photographie contemporaine autochtone à travers les publications issues d'expositions collectives implique donc, par moment, de regarder autour pour déceler les absences. Le début des années 1990, et plus spécifiquement l'année 1992 qui marque le 500<sup>e</sup> anniversaire de l'arrivée de Christophe Colomb, est exemplaire à ce titre. Alors que de nombreuses commémorations sont programmées pour célébrer la date anniversaire de la « découverte » des Amériques, les Autochtones considèrent plutôt 1992 comme une « décélebration » et un moment propice pour réfléchir à leur propre histoire, dépeindre leur réalité contemporaine et proposer leur vision de l'avenir (McMaster et Martin, 1992 : 18; Rice, 2017 : 47). 1992 marque ainsi un moment important dans la diffusion des arts autochtones dans la mesure où de nombreuses initiatives sont déployées pour remettre en question le récit de la « découverte » et proposer les visions autochtones de l'histoire. Ryan Rice explique à ce propos :

Art gave agency to artists working for change and engaged in explicit critique, constructing a discourse of reclaiming and re-examining history, and addressing issues of power, authority, and ownership in relation to land identity, and culture. (2017 : 48)

---

<sup>103</sup> Dans son article « Presence and Absence REDUX : Indian Art in the 1990s », Ryan Rice explique que le manque de financement pour les arts autochtones fut notamment souligné par la Commission Royale sur les peuples autochtones (2017 : 45).

<sup>104</sup> Le panel organisé en juin 2022 en marge de l'exposition *NIIPA 20/20* n'a pas permis d'apporter des réponses autres que les raisons budgétaires. Toutefois, lors du panel, l'intervention de Carol Hill, coordinatrice du projet, mettait en valeur la primeur du processus sur le résultat final, le projet de livre en lui-même ayant amené de la cohésion au sein de l'association en réunissant les photographes autour d'un projet commun.

Au Canada, deux expositions d'envergure marquent tout particulièrement les esprits : *Indigena*, organisée par Lee-Ann Martin et Gerald McMaster au Musée canadien des civilisations – désormais Musée canadien de l'Histoire; et *Land, Spirit, Power* organisée au Musée des beaux-arts du Canada. Cette dernière constitue la première exposition d'envergure entièrement consacrée à des artistes contemporains autochtones de l'histoire du musée fédéral (Rice, 2017 : 48). L'exposition *Indigena* était quant à elle organisée exclusivement par des commissaires autochtones – Gerald McMaster (Nehiyaw) et Lee-Ann Martin (Kanien'kehá:ka) – ce qui constitue, pour l'époque, une avancée majeure<sup>105</sup>. Si de nombreuses initiatives ont également lieu aux États-Unis, aucune institution ne marque le 500<sup>e</sup> avec des projets d'exposition d'arts contemporains autochtones aussi importants et ambitieux que ceux mis en place au Canada (Berlo & Phillips, 2015 : 300). C'est le collectif autochtone ATLATL et la commissaire Jaune Quick-To-See Smith qui organisent l'exposition la plus significative du 500<sup>e</sup> de l'autre côté de la frontière : *The Submuloc Show/ Columbus Wohs: A Visual Commentary on the Columbus Quincentennial from the Perspective of America's First People*. Les noms de Jaune Quick-To-See et ATLATL nous sont désormais familiers, car ce sont la commissaire et le collectif qui avaient organisé *Contemporary Native American Photography* (1984), abordée dans le chapitre précédent. Ainsi, 1992 a été un catalyseur majeur pour les artistes autochtones d'Amérique du Nord, et la photographie fait partie des médiums ayant eu une bonne représentation dans les différentes initiatives artistiques, signe de sa reconnaissance grandissante comme forme d'art autochtone légitime. Lors de l'une de nos rencontres, Jeff Thomas me disait à propos de cette année-là :

*There were a lot of interesting things that came from 1992, like what's happening now with reconciliation and the 150<sup>th</sup> anniversary. Back then it was Columbus, and that drew a lot of different projects, a lot of group exhibitions in the United States that I was invited to take part in.* (Jeff Thomas, entrevue du 13 octobre 2017, Annexe C : 345)

Pourtant, aucune publication issue d'une exposition collective de photographes n'a été trouvée cette année-là. La seule publication dédiée à la photographie est l'ouvrage *Partial Recall*, édité par Lucy Lippard. *Partial Recall* réunit une série de douze essais qui abordent les relations complexes entre photographie et peuples autochtones. Pour marquer le 500<sup>e</sup> anniversaire de l'arrivée de

---

<sup>105</sup> Lee-Ann Martin explique à ce sujet : « It was unusual at that time for Aboriginal curators to organize a project of such a large scope and so political in nature at a national institution » (citée dans Loft, 2012 : 22)

Christophe Colomb, l'historienne de l'art a invité des artistes et des auteurs autochtones à choisir une ou deux photographies comme point de départ pour leur essai. En résulte un ouvrage clé pour l'histoire de la photographie autochtone qui présente des réflexions poétiques, historiques, politiques ou autobiographiques autour de photographies majoritairement historiques, issues d'archives institutionnelles ou d'albums de famille. Le livre a également été adapté en exposition, mais son propos porté majoritairement vers les représentations historiques à caractère colonial plutôt que sur les œuvres de photographes contemporains autochtones l'a écarté du corpus de recherche.

Ainsi, bien que mes recherches aient permis d'identifier deux expositions collectives de photographes contemporains autochtones présentées en 1992<sup>106</sup>, le corpus d'étude en lui-même ne porte, *a priori*, pas de trace de cette date clé et il faut, là encore, regarder un peu en périphérie. En outre, si l'on ne trouve pas de catalogue ou brochure d'exposition collective de photographes contemporains publiés cette année-là, la réponse au 500<sup>e</sup> anniversaire de l'arrivée de Christophe Colomb par les photographes autochtones existe bel et bien dans le corpus de la thèse. En effet, quelques œuvres créées explicitement en réponse au 500<sup>e</sup> anniversaire sont publiées dans les catalogues du corpus de la thèse des années suivantes. C'est le cas par exemple de la série *Feather* de Larry McNeil, reproduite dans *Strong Hearts* (1995) et *Native Nations* (1998), qui recourt au symbolisme de la plume pour proposer la réponse critique du photographe aux 500 ans écoulés jusqu'aux commémorations de 1992<sup>107</sup> (Fig. 2.3).

---

<sup>106</sup> L'une d'entre elles, *Message Carriers*, a été organisée par le *Photographic Resource Center* de l'Université de Boston du 7 octobre au 8 novembre 1992 en collaboration avec Theresa Harlan. Si l'exposition en elle-même ne donne pas lieu à une publication, *Views*, le magazine du *Photographic Resource Center*, publie un numéro spécial sur la photographie autochtone à l'hiver 1993 dans lequel la critique et commissaire signe un article à propos de l'exposition.

<sup>107</sup> Pour l'exposition *Message Carriers*, Theresa Harlan avait demandé aux participants de réaliser une photographie en rapport avec cette date historique. La série *Feather* de Larry McNeil a été créée à cette occasion. Voir à ce sujet l'article du blog de Larry McNeil (2009, 11 octobre), « "The Feather Series". An Indigenous View Of Columbus Day », récupéré le 15 mai 2023 de <http://larrymcneil.blogspot.com/search?q=Harlan>

Figure 2.3. Larry McNeil. *The Feather series* (1992).  
 Extrait de la première double page du catalogue *Native Nations* (1998).  
 © Larry McNeil, tous droits réservés. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.



#### 2.1.4 L'après 1992

Après 1992, alors que les fonds alloués pour les événements commémoratifs cessent (Rice, 2017 : 49), bon nombre d'artistes autochtones sont réticents à retourner à un statu quo de négligence et d'inattention (Morris, 2017 : 1). Comme l'explique Ryan Rice, les artistes et commissaires doivent alors trouver les moyens de maintenir une présence forte et affirmée dans les institutions artistiques sans soutien supplémentaire (2017 : 49). En ce qui concerne les expositions collectives de photographes, les années qui suivent 1992 sont marquées par une véritable effervescence, et quelques initiatives se distinguent pour leur contribution à la reconnaissance du médium aussi bien dans le domaine des arts autochtones que dans celui de la photographie. À cet égard, un événement qui mérite d'être souligné marque l'année 1993.

Pour la première fois, une exposition de photographie est présentée pendant le Native American Art Market de Santa Fe<sup>108</sup>, le plus important marché annuel d'arts autochtones au monde. Intitulée *Through the Native Lens*, l'exposition est organisée du 13 au 22 août 1993 par la Southwestern Association for Indian Arts (SWAIA) et l'IAIA Museum. C'est, encore une fois, Theresa Harlan qui en assure le commissariat. Dans l'esprit des expositions-concours du Native American Art Market, des prix photographiques sont attribués<sup>109</sup>. Bien qu'aucune publication conséquente n'accompagne l'événement, l'exposition mérite d'être mentionnée pour sa valeur symbolique dans

<sup>108</sup> Le Native American Art Market de Santa Fe a été créé en 1922, et constitue la plus ancienne exposition d'arts autochtones avec jury.

<sup>109</sup> Les catégories de prix étaient alors divisées en fonction de considérations techniques : la catégorie couleur, et la catégorie noir et blanc. (SWAIA and IAIA, 1993).

la reconnaissance de la photographie au sein du domaine des arts autochtones. Dans un dépliant de trois pages, Theresa Harlan signe un court texte qui conclut en ce sens :

It is our hope that with “Through The Native Lens” and the new Indian Market awards classification the work of Native photographers will become more widely recognized and not continue to remain unnoticed. This exhibition and awards classification are intended to continue the visual messages of Native peoples through photography. (SWAIA and IAIA, 1993 : 2)

Depuis, une catégorie pour la photographie a été incluse dans les prix artistiques octroyés lors de cet événement artistique et culturel majeur<sup>110</sup>, satisfaisant ainsi le souhait d’Harlan et confirmant l’importance symbolique de *Through The Native Lens*.

L’année suivante est publié le premier catalogue véritablement conséquent de la décennie. Composé de 51 pages, il est produit dans le cadre de l’exposition *From Icebergs to Iced Tea* (Fig. 2.4). Organisée par la commissaire Victoria Henry et l’artiste Shelley Niro (Mohawk de la baie de Quinte), l’exposition est présentée de janvier à mars 1994 à la Thunder Bay Art Gallery, institution pionnière au Canada pour la diffusion des arts contemporains autochtones (Rice, 2017 : 52), puis à la Carleton University Art Gallery de mai à juillet 1994. De prime abord, *From Icebergs to Iced Tea* constitue le premier véritable exemple du corpus de la thèse à inclure de la vidéo, un art encore jeune à cette époque. Dans la même perspective que le département vidéo de la NIIPA, celle-ci y est envisagée en complémentarité avec l’image fixe. Les commissaires écrivent à cet égard : « The films in the exhibition complement the latent narratives in the still photographs. » (Henry & Niro, 1994 : 4) Sept vidéos par six artistes accompagnent les 32 images fixes réalisées par huit photographes. Dans le catalogue, cette considération de l’image dans une perspective élargie se perçoit à la fois dans les pages des biographies des artistes (40-43) et dans celles de la liste des œuvres de l’exposition (44-49) qui séparent les contributions en deux listes distinctes : « The Photographers » et « The Filmmakers ». *From Icebergs to Iced Tea* est exemplaire à cet égard, et il faut ensuite attendre les brochures *Steeling the Gaze / Regards d’acier* en 2009 pour voir de nouveau mise en valeur cette perspective élargie de l’image.

---

<sup>110</sup> La photographie fait désormais partie de la classification III du concours, avec la peinture, le dessin et le graphisme.

Figure 2.4. Aperçu de *From Icebergs To Iced Tea* (1994).  
Montage de pages extraites du catalogue. Tous droits réservés.



Un deuxième aspect mérite de l'attention, car il représente une dimension importante du commissariat d'exposition en matière d'arts autochtones et se retrouve dans plusieurs exemples du corpus d'étude : l'aspect collaboratif. Dans leur avant-propos pour le catalogue, Janet Clark, conservatrice de la Thunder Bay Art Gallery, et Michael Bell, directeur de la Carleton University Art Gallery, expliquent que c'est la dimension collaborative du projet, mêlant les voix d'une commissaire allochtone et d'une artiste autochtone, qui a certainement le plus séduit les deux lieux d'art (Henry & Niro, 1994 : 2). La collaboration entre Autochtones et Allochtones constitue en effet un aspect fondamental pour l'inclusion des modes de connaissances autochtones dans les musées<sup>111</sup>. Si plusieurs autres publications du corpus font état d'une dimension collaborative, comme nous l'avons vu avec *Silver Drum* en 1986 et comme nous le verrons par la suite, *From Icebergs to Iced Tea* est exemplaire dans la mesure où le catalogue lui-même est construit afin de rendre compte du dialogue entre les commissaires et de la relation qui s'est tissée entre les différents intervenants au cours du processus. En effet, le texte commissarial est composé des

<sup>111</sup> La question de la collaboration et du partenariat entre les Autochtones et les musées est d'ailleurs au centre des recommandations du Groupe de travail sur les musées et les Premières Nations dans leur rapport *Tourner la page : Forger de nouveaux partenariats entre les musées et les Premières Nations* (Task Force on Museums and First Peoples, 1992).



échanges de lettres entre les deux commissaires pendant la préparation de l'exposition : « Instead of a series of essays, it seemed more appropriate to document the exhibition as it progressed. » (Henry & Niro, 1994 : 4). Au fil de la correspondance, les commissaires nous partagent non seulement le développement du projet dans ses aspects logistiques, mais aussi leurs échanges et leurs questionnements vis-à-vis de la représentation des Premiers Peuples et ses enjeux. En filigrane des échanges se révèle surtout l'évolution de la relation entre les deux commissaires d'une part, et entre les commissaires et les artistes d'autre part. C'est d'ailleurs ce que nous invite à considérer le titre du texte commissarial, « Melting the Ice » – « Faire fondre la glace » –, qui évoque la façon dont la mise en relation et le dialogue peuvent dénouer les tensions. Ainsi, au fil du texte, on comprend les liens qui se tissent au-delà du plan professionnel, faisant ressortir la dimension relationnelle et humaine d'une exposition.

#### 2.1.5 1995 et le *boom* des catalogues d'expositions collectives

1995 est une année marquante pour les arts autochtones, puisque c'est l'année où un artiste contemporain est présenté pour la première fois lors de la Biennale de Venise<sup>112</sup>; 1995 est également une année phare pour la reconnaissance de la photographie contemporaine autochtone, comme en témoigne le corpus de recherche. En effet, trois catalogues d'expositions collectives sont publiés cette année-là : *Strong Hearts. Native American Visions and Voices*, publié à titre de numéro spécial du magazine *Aperture*; *AlterNative. Contemporary Photo Composition* publié par la McMichael Canadian Art Collection; et *Image and Self in Contemporary Native Photoart* publié par le Hood Museum. Si chacun d'entre eux permet d'aborder un aspect spécifique de l'histoire de la photographie autochtone et de son développement, *Strong Hearts* et *AlterNative* sont toutefois les deux publications les plus significatives pour la reconnaissance des photographes autochtones dans les années 1990.

---

<sup>112</sup> L'artiste Métis Edward Poitras représente le Canada lors de cet événement artistique international majeur. L'exposition est commissariée par Gérald McMaster.

Figure 2.5. Aperçu de *Strong Hearts. Native American Visions and Voices* (1995).  
Montage de pages extraites du catalogue. Tous droits réservés.



La première publication, *Strong Hearts. Native American Visions and Voices*, est un numéro spécial du magazine *Aperture* publié à l'été 1995 (Fig. 2.5). À travers 120 pages en couleur, un peu plus d'une vingtaine de photographes contemporains sont mis à l'honneur. Le numéro est également parsemé de contributions par des écrivains et poètes autochtones de premier plan tels que Leslie Marmon Silko, Luci Tapahonso ou encore N. Scott Momaday, qui utilisent la photographie comme source d'inspiration pour l'écriture poétique. Pour compléter cette édition spéciale, des essais critiques sont signés par Paul Chaat Smith, Theresa Harlan et Jolene Rickard. Ils constituent aujourd'hui des textes de référence qui ont rayonné au-delà de cette seule publication<sup>113</sup>. Mais la particularité principale de *Strong Hearts* par rapport au reste du corpus réside dans le fait que le catalogue préexiste à l'exposition. En effet, les expositions de la fondation Aperture sont habituellement produites à partir de la publication, la procédure usuelle consistant en la production de la publication, puis de l'exposition<sup>114</sup>. Ici, la publication ne constitue donc pas seulement l'archive de l'exposition, mais elle en est la source. Mes recherches n'ont pas permis de connaître les raisons derrière la publication d'un numéro spécial sur la photographie contemporaine autochtone cette année-là en particulier, et les décisions prévalant à la production d'un numéro thématique d'*Aperture* peuvent découler d'une combinaison de facteurs<sup>115</sup>. On notera néanmoins

<sup>113</sup> Parmi ces essais, celui de Jolene Rickard, « Sovereignty: A Line In The Sand », est certainement celui qui est devenu le plus influent et le plus cité. Il est en effet régulièrement mentionné dans les discussions sur la question de souveraineté visuelle dans les arts autochtones.

<sup>114</sup> Courriel d'Annette Booth, directrice des expositions de la Fondation Aperture, 26 avril 2023.

<sup>115</sup> Dans son courriel, Annette Booth mentionnait, à titre d'exemple, les raisons suivantes : un sujet qui suscite l'intérêt d'un plus large public et qui doit être approfondi, des artistes sous-représentés qui bénéficieraient d'une plateforme de

que l'exposition accompagnant la publication a été conçue en collaboration avec le National Museum of the American Indian (NMAI) pour être présentée du 5 octobre 1996 au 5 janvier 1997<sup>116</sup> à l'International Gallery du Ripley Center de l'Institut Smithsonian<sup>117</sup>. Institution majeure pour la diffusion du travail d'artistes contemporains autochtones auprès d'un plus large public (Morris, 2017 : 1), le NMAI a ouvert son premier édifice, le George Gustav Heye Center à New York, en 1994<sup>118</sup>, soit l'année précédant le numéro spécial d'*Aperture*. On peut ainsi supposer que l'arrivée de ce nouvel acteur institutionnel dans le paysage culturel new-yorkais, ajoutée à la conjoncture post-1992 déjà propice à une meilleure prise en compte des cultures autochtones, a dû exercer une influence sur la décision de produire un tel numéro. Quoi qu'il en soit, la publication de *Strong Hearts* constitue un moment clé pour la reconnaissance de la photographie contemporaine autochtone auprès d'un public plus large. Organisation à but non lucratif créée en 1952 avec pour objectif de favoriser « a common ground for the advancement of photography »<sup>119</sup>, la fondation Aperture est en effet un acteur important de la diffusion de la photographie contemporaine non seulement par le biais de son magazine périodique à grand tirage, mais aussi à travers la publication de livres, la production d'expositions, et le développement de programmes éducatifs. Dans un article sur les développements de l'art contemporain autochtone depuis les années 1990 dans lequel il aborde succinctement la photographie, Mario Caro mentionne d'ailleurs *Strong Hearts* parmi les quatre ouvrages qu'il décrit comme majeurs dans le domaine de la photographie autochtone. Lors de notre première entrevue, Jeff Thomas me racontait également :

*You know, that was quite a moment. I remember I was talking to some friends of mine who are photographers in Winnipeg when I was out there for a visit. And they were all*

---

visibilité à travers *Aperture*, ou encore un ou plusieurs artistes qui sont à un moment de leur carrière qui appelle à l'exploration de leur œuvre sous un angle nouveau ou à un examen de leur travail déjà existant.

<sup>116</sup> Les dossiers de l'exposition consultés pour la recherche sont issus des archives de l'Institut Smithsonian: Office of Exhibits Central, Exhibition Records, Accession 08-051.

<sup>117</sup> L'exposition voyage ensuite dans différents musées aux États-Unis et au Canada jusqu'en 2001 : le Cincinnati Art Museum (Cincinnati, Ohio; 09-11/ 1997), le Glenbow Museum (Calgary, Alberta, Canada; 03-05/ 1998), le Minnesota Museum of American Art (Saint Paul, Minnesota; 08-11/ 1998), le Herbert F. Johnson Museum of Art (Ithaca, New York; 03-05/ 1999), *Photo Americas* (Tulsa, Oklahoma; 06-08/ 1999), le Robert Hull Fleming Museum (Burlington, Vermont; 09-12/ 1999), et le Museum of Indian Arts and Culture (Santa Fe, New Mexico; 06-09/ 2000).

<sup>118</sup> Le NMAI a été fondé en 1989 par un acte du Congrès américain. Il fait partie du groupe de musées et de centres de recherche de la Smithsonian Institution. Il est divisé en trois centres : celui de New York, inauguré en 1994, celui de Washington, ouvert en 2004, et un centre de recherche et de collections situé dans le Maryland. Le NMAI est la seule institution nationale aux États-Unis dont le mandat exclusif couvre l'intégralité des cultures autochtones des Amériques.

<sup>119</sup> Site internet de la fondation : <https://aperture.org/about/>

*kind of bowing to me because I was in the Aperture magazine.* (Jeff Thomas, entrevue du 13 octobre 2017, Annexe C : 344) <sup>120</sup>

Figure 2.6. Aperçu de *AlterNative. Contemporary Photo Compositions* (1995).  
Montage de pages extraites du catalogue. Tous droits réservés.



La deuxième publication de l'année 1995, *AlterNative. Contemporary Photo Compositions*, marque quant à elle un autre type de reconnaissance significatif pour la photographie contemporaine autochtone. *AlterNative* (Fig. 2.6) est issue d'une exposition produite par la McMichael Canadian Art Collection (MCAC) et organisée par Lynn Hill, la première conservatrice autochtone à être employée par la galerie en 1994<sup>121</sup>. Elle regroupe 47 œuvres de sept artistes originaires d'une Première Nation. Elle est présentée à la MCAC du 3 juin au 6 août 1995, puis au Musée canadien de la photographie contemporaine (MCPC) du 21 mars au 16 juin 1996. Un catalogue de 32 pages est vendu 14,95 \$ pour accompagner l'exposition. *AlterNative* constitue, pour ces deux institutions, la première exposition collective de photographes autochtones à être présentée dans leurs murs <sup>122</sup>. Elle représente, à ce titre, un moment important pour la reconnaissance des photographes autochtones à un niveau institutionnel dans la mesure où les deux

<sup>120</sup> Le titre du numéro, *Strong Hearts*, est d'ailleurs inspiré du titre de la série de Jeff Thomas sur les pow-wows.

<sup>121</sup> Le programme de Conservateur Autochtone en Résidence – *Aboriginal Curator in Residence Program* – du Conseil des arts du Canada ne fut implanté que trois ans plus tard (Smith, 2008 : 162). La MCAC constitue donc une institution pionnière à cet égard.

<sup>122</sup> Ce n'est toutefois pas la première fois que le MCPC présente un photographe autochtone. En 1993, le musée a déjà présenté l'exposition individuelle de l'artiste kwakwaka'wakw David Neel, *Photographs of Native Leaders and Selected Prints*. *AlterNative* constitue cependant la première exposition de groupe présentée par le musée.

musées sont des institutions publiques majeures pour la diffusion de l'art ou de la photographie au Canada.

Dédiée à l'art canadien, la McMichael Canadian Art Collection (MCAC) est en effet l'une des premières galeries à intégrer l'art autochtone dans son programme d'exposition et ses collections depuis sa création en 1965. Dans les années 1990, la MCAC compte parmi les institutions les plus actives dans l'acquisition d'œuvres contemporaines autochtones<sup>123</sup> (Smith, 2008 : 162). Le Musée canadien de la photographie contemporaine (MCPC), qui n'est plus en fonction aujourd'hui, est quant à lui la seule institution fédérale de l'époque entièrement dédiée à la photographie contemporaine canadienne. Fondé en 1985 en tant que musée affilié au Musée des beaux-arts du Canada<sup>124</sup>, le MCPC, qui inaugure ses propres locaux en 1992, représente un acteur majeur pour la promotion et la diffusion de la photographie canadienne. Lors de mes rencontres respectives avec Jeff Thomas et Shelley Niro, les photographes se sont d'ailleurs tous les deux rappelés de l'exposition comme d'un événement important de la décennie, notamment du fait de sa présentation au MCPC<sup>125</sup>. Par exemple, Jeff Thomas me disait lors de notre première entrevue :

*I think that was another important moment in the role that it eventually had with the CMCP having the exhibition. In my mind, it was the next important moment after the 80's with NIIPA and all that. (Jeff Thomas, entrevue du 13 octobre 2017, Annexe C : 339)*

Pour Shelley Niro, c'est également l'aspect expérimental des œuvres présentées qui marquèrent sa mémoire :

*I remember that show. It was at the McMichael. My work was kind of new at that time. It was the Flying Woman series. For a lot of people in that show, I found that their*

---

<sup>123</sup> L'art autochtone est officiellement intégré dans le mandat d'acquisition de l'institution en 1982 (Smith, 2008 : 165). Toutefois, à la suite d'une action en justice portée par l'ancien directeur et fondateur de la MCAC Robert McMichael, toute référence à l'art autochtone est retirée du mandat de l'institution en 2000. Pour plus d'informations à ce sujet, et sur l'histoire du statut de l'art autochtone à la MCAC, voir Siobhán Smith (2008).

<sup>124</sup> La création du MCPC est notamment le résultat d'une campagne de la communauté photographique pour conserver et transférer le mandat et les collections du service de la photographie de l'Office National du Film (ONF) sous la direction des musées nationaux (Langford, 1989 : 12). Pour plus d'informations sur l'histoire du MCPC, voir notamment les articles de Martha Langford (1989) et (1996).

<sup>125</sup> Au cours des années 1990, le musée fait également partie des quelques institutions fédérales qui exposent et acquièrent des œuvres de photographes autochtones. Le MCPC a notamment acquis des œuvres de David Neel en 1992, de Carl Beam en 1991 ou encore de Greg Staats et de Shelley Niro en 1996.

*work was fresh and experimental. In my mind, Greg Staats succeeded in taking over that role. I don't know what Jeff had in that exhibition at the time. But who else was in that show? Mary Anne Barkhouse... [...] She used cyanotypes. These were really exciting. It was a really good show.* (Shelley Niro, entrevue du 8 février 2018, Annexe E : 368)

Le commentaire de Shelley Niro fait ainsi ressortir une autre caractéristique significative de cette exposition : la dimension novatrice et expérimentale des œuvres présentées. Cet aspect novateur se retrouve également dans le catalogue puisque les œuvres reproduites n'apparaissent dans aucune autre occurrence du corpus.

Ayant pour objectif d'explorer l'utilisation de la photographie dans la création d'images contemporaines par les artistes des Premières Nations (Hill, 1995 : 7), l'exposition *AlterNative* ne mettait pas seulement en valeur la photographie autochtone à titre de pratique artistique en soi, mais elle cherchait également à faire ressortir l'influence du médium dans les arts autochtones de façon plus large. Dans son texte pour le catalogue de l'exposition, la conservatrice Lynn Hill écrit à ce propos :

Photography has played an important role in initiating some of the recent and exciting developments in contemporary First nations art. During the past fifteen years there has been a growing trend among many artists to incorporate photographic imagery and processing into their various forms of artistic expressions. (Hill, 1995 : 7)

Dans cette perspective, deux des artistes présentées, Marianne Nicholson et Mary Anne Barkhouse, sont plus reconnues pour leur pratique multidisciplinaire, incluant parfois de la photographie, que pour leur pratique photographique *per se*. C'est d'ailleurs la seule fois que ces deux artistes sont représentées dans tout le corpus de publications. Leurs œuvres rendent compte notamment de l'inclusion de l'image photographique au sein d'un dispositif multidisciplinaire (Marianne Nicholson), et du recours à des procédés photographiques anciens comme le cyanotype (Mary Anne Barkhouse).

Ainsi, le catalogue *AlterNative* ressort de l'ensemble du corpus d'étude pour la façon dont il met en valeur le rôle central du médium dans les tendances créatives contemporaines autochtones. À cet égard, il constitue la trace non seulement d'une exposition déterminante pour la reconnaissance

de la photographie comme forme d'art autochtone, mais aussi pour la reconnaissance de la photographie comme matériau et comme influence des arts autochtones.

Figure 2.7. Aperçu de *Image and Self in Contemporary Native American Photoart* (1995).  
Montage de pages extraites du catalogue. Tous droits réservés.



Finalement, dans une perspective comparable, le troisième catalogue publié en 1995, *Image and Self in Contemporary Native American Photoart* (Fig. 2.7), s'intéresse spécifiquement à l'art photographique – *photoart* – chez les Premières Nations. Il accompagne une exposition organisée du 9 septembre au 26 novembre 1995 par le Hood Museum of Art, un musée opéré par le Dartmouth College. *Image and Self in Contemporary Native American Photoart* présente cinq artistes autochtones dont les œuvres explorent la diversité et la complexité des constructions identitaires. En accord avec la mission éducative du musée, trois étudiants stagiaires ont participé à l'organisation de l'exposition sous la supervision de la directrice adjointe du musée (Hood Museum of Art, 1995 : 4). Comme c'est le cas pour *AlterNative*, la terminologie utilisée dans les textes du catalogue privilégie l'emploi du terme artiste plutôt que celui de photographe. Ainsi, l'ensemble des participants – Carm Little Turtle, Hulleah Tsinhnahjinnie, Jolene Rickard, Shelley Niro et Richard Ray Whitman – sont présentés comme des artistes ayant recours à la photographie plutôt que comme des photographes. Le catalogue est également le seul du corpus à recourir au terme *photoart*, appellation très répandue dans les milieux artistiques vers la fin du XX<sup>e</sup> siècle et venue remplacer celle de « photographie par des artistes » (Marien, 2011 : 445). C'est donc l'aspect spécifiquement artistique de la photographie qui est envisagé dans *Image and Self in Contemporary*

*Native American Photoart*. À cet effet, le texte commissarial, signé par Jennifer Skoda, appréhende ces cinq artistes dans leur rapport avec l'histoire de l'art contemporain de façon plus générale : « Although the artists draw upon symbols and stories from their respective Native American cultures, the work in this exhibition remains part of mainstream contemporary art as a whole. » (Hood Museum of Art, 1995 : 6) Ainsi, tandis qu'*AlterNative* cherche à mettre en valeur l'influence de la photographie dans la création contemporaine autochtone, *Image and Self* s'efforce de mettre en perspective les œuvres photographiques autochtones avec l'histoire de l'art dominant. Ce dernier est le seul catalogue du corpus de publications à tenter ce rapprochement. Pour cela, le texte tisse notamment des liens entre les artistes exposés et des artistes comme Cindy Sherman, Duane Michals ou Barbara Kruger, réputés pour leur recours à la photographie dans l'exploration esthétique de thématiques identitaires dans les années 1970 et 1980. Par ce rapprochement esthétique, le texte commissarial utilise une grille d'analyse postmoderne de l'art pour inscrire les artistes exposés dans une tendance artistique plus large, où les codes de représentation de la photographie sont adoptés pour élaborer une critique de l'identité comme construction raciale, de genre et de classe.

Ainsi, en regard du corpus d'étude, l'année 1995 constitue une année clé pour la reconnaissance de la photographie contemporaine autochtone, aussi bien auprès du grand public que dans les réseaux photographiques et artistiques plus larges.

#### 2.1.6 *Native Nations* : une exposition collective hors du sol nord-américain

Dernier catalogue du corpus publié dans les années 1990, *Native Nations. Journeys in American Photography* (Fig. 2.8) accompagne l'exposition du même nom présentée du 10 septembre 1998 au 10 janvier 1999 à la Barbican Art Gallery à Londres<sup>126</sup>. *Native Nations* est le seul catalogue du corpus à être issu d'une exposition présentée en dehors de l'Amérique du Nord, même si mes recherches ont permis de retracer, au total, six expositions en dehors du territoire sur la période étudiée<sup>127</sup>. Présenté comme un livre accompagnant l'exposition plutôt que comme un catalogue

---

<sup>126</sup> La Barbican Art Gallery est la galerie d'art du Centre Barbican, le centre d'arts du spectacle le plus grand d'Europe. Il est détenu, financé et géré par la Corporation de Londres, qui gouverne la *City* de Londres.

<sup>127</sup> J'ai pu retracer cinq expositions collectives de photographes autochtones à l'étranger sur la période étudiée. La majorité d'entre elles ont été présentées en Grande-Bretagne, en France et en Allemagne. Une des expositions trouvées a toutefois eu lieu en Russie. Voir le tableau en Annexe A pour plus de détails.



(Alison, 1998 : 9), *Native Nations* constitue, avec ses 320 pages, la publication la plus conséquente du corpus. L'exposition elle-même regroupe plus de 500 photographies, majoritairement des clichés historiques réalisés par des allochtones et datant de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. L'exposition a en effet pour objectif principal de questionner la nature de la photographie et son rôle dans la création des représentations des Autochtones depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. *Native Nations* a toutefois été retenu dans le corpus pour la large place accordée à la mise en perspective de ces représentations avec celles de dix photographes autochtones, historiques et contemporains, ainsi que pour le nombre et la qualité des images reproduites, chaque photographe autochtone disposant d'une section dédiée avec environ cinq reproductions en pleine page.

Figure 2.8. Aperçu de *Native Nations* (1998).  
Montage de pages extraites du catalogue. Tous droits réservés.



Ce sont Theresa Harlan et Hulleah Tsinhnahjinnie, les deux porte-paroles de la photographie contemporaine autochtone les plus importantes de la décennie, qui s'occupèrent de la sélection des photographes du XX<sup>e</sup> siècle. À ce titre, l'importance de l'implication d'experts autochtones dans le projet est revendiquée dès les premières lignes de l'avant-propos du livre : « To have integrity and strength, the exhibition required the backing and input of native contributors. » (Alison,

1998 : 9) Les auteurs soulignent également la participation de George Horse Capture et de Jolene Rickard à titre de conseillers. Dans l'exposition, la voix de ces quatre consultants autochtones se traduisait par une série de dépliants, ou « parcours photographiques », présentant chacun une page d'introduction et des commentaires sur une sélection d'images choisies pour leur importance (Warrior, 2000 : 171). Dans le catalogue, la contribution de ces conseillers autochtones est visible à travers les textes qu'ils ont signés. Les autres textes sont écrits par des spécialistes britanniques et américains des rapports historiques entre photographie et peuples autochtones, eux aussi impliqués dans le projet à titre de consultant pour la section historique : Elizabeth Edwards, Mick Gidley, Paula Fleming Richardson et Colin Taylor. Hormis l'avant-propos du directeur et l'introduction de la commissaire Jane Alison, tous les textes publiés dans *Native Nations* ont donc été rédigés par les conseillers et experts ayant collaboré au projet. Tous sont regroupés dans deux parties intitulées « Journeys », et forment ainsi les « parcours photographiques » du livre.

Dans un compte rendu critique sur le catalogue, la journaliste et maître de conférence Margaret Dubin écrit que les essais, tout particulièrement ceux des auteurs autochtones, « are creative and expressive in ways I haven't encountered in American publications » (Dubin, 1999 : 74). Pour l'auteure, la distance géographique est importante à cet égard, car elle permet de déplacer la relation entre le sujet et l'objet juste assez pour ouvrir l'espace à un dialogue différent et rafraîchissant. Devrait-on, comme le suggère Dubin, en conclure que, pour un sujet comme celui-ci qui touche à la colonisation des représentations et des imaginaires, la prise de parole depuis une certaine distance favorise une plus grande liberté d'expression? La distance en jeu ici est toutefois à relativiser compte tenu des liens historiques de l'Angleterre à la colonisation de l'Amérique du Nord. Faudrait-il alors plutôt envisager la façon dont la corrélation entre distance géographique et responsabilité historique favorise l'ouverture à une perspective critique différente sur l'histoire coloniale, qui se répercute dans l'approche éditoriale? L'introduction par Jane Alison, coordonnatrice de l'exposition, rend compte à cet égard de l'impossibilité de se distancier réellement de l'histoire abordée : « Those that arrived in 1492 were from Europe and so we should remember that we cannot distance ourselves from the injustices of this particular history. » (Alison, 1998 : 11)

Le texte d'introduction est ainsi traversé par une démarche réflexive dans laquelle l'exposition est envisagée avant tout comme un processus d'apprentissage, qui reflète le positionnement des commissaires et des organisateurs vis-à-vis du monde à ce moment-là :

With awareness comes the realisation that in making an exhibition and a book which focuses significantly on the photographs of Native subjects by non-Native photographers it is possible to reinforce the very things we seek to challenge. (13)

Pour mettre en regard les perspectives photographiques autochtones et non autochtones, l'exposition est structurée en deux parties. La première, qui est la plus fournie, est consacrée aux photographies réalisées par des Allochtones et présente des clichés pris au XIX<sup>e</sup> siècle et au début du XX<sup>e</sup> siècle. Cette première partie est divisée en cinq sections – « Invaded Spaces », « Theater of Diplomacy », « The American Dream », « Desirable Objects », « Curious Curtis » – (Warrior, 2000), que l'on retrouve toutes dans la partie intitulée « Exposures » du livre. La deuxième partie de l'exposition, intitulée « Photographic Sovereignty », est consacrée aux photographes autochtones, qu'ils soient historiques ou contemporains. Les démarches effectuées pour accéder aux archives de l'exposition ayant été infructueuses, les informations sur la structure et la mise en espace de l'exposition proviennent principalement de comptes rendus. L'un d'entre eux mentionne la séparation marquée de ces deux parties dans l'espace de la galerie, l'une et l'autre étant situées à des étages différents (Ratnam, 1999). Cette séparation se répète également dans le livre de l'exposition, où les deux parties sont séparées par les textes qui constituent les « Journeys ». Pour justifier cette division, Jane Alison écrit dans l'introduction :

*Native Nations* is a presentation in two parts, complementing and contrasting each other – two inseparable parts of the same story; photographs of Native subjects, photographs by Native subjects. (Alison, 1998 : 11)

Pour Margaret Dubin, le recours répété à cette stratégie, qui consiste à présenter presque exclusivement les représentations photographiques *par* des Autochtones en comparaison ou en réponse aux représentations *sur* les Autochtones, constitue ce qu'elle appelle le canon fallacieux du « 'of and by' » (Dubin, 1999 : 71). Malgré les bonnes intentions de cette stratégie et sa potentielle validité ethnographique, elle n'est pas opératoire lorsqu'utilisée comme stratégie esthétique :

It fails because it is not an aesthetic strategy at all, but a political strategy that aims to remedy the absence of native bodies – native, voices, eyes, and hands – in the corpus of our nation’s photographic history. (ibid)

Ainsi, si la mise en perspective des représentations *par* les Autochtones avec celles *sur* les Autochtones s’avère parfois nécessaire d’un point de vue politique pour rendre visible l’histoire complexe des représentations photographiques et leur caractère culturellement construit, ce procédé ne peut pas constituer, en soi, une stratégie esthétique systématique, au risque d’enfermer l’exposition et l’interprétation des photographes autochtones dans un rapport uniquement comparatif à l’histoire, et qui ne tiendrait donc pas compte des qualités propres des images contemporaines.

Si cette mise en perspective historique se trouve abordée dans la grande majorité des textes du corpus – ce qui fera l’objet d’une section du prochain chapitre de la thèse –, c’est toutefois *Native Nations* qui, de tous les catalogues, est le plus représentatif de ce canon du « *of and by* », aussi bien par la place accordée aux images *sur* les Autochtones que par la proportion des textes qui traitent des enjeux historiques et coloniaux de la photographie. Cette rhétorique du « *of and by* », que l’on décèle déjà en 1985 dans *The Photograph and The American Indian* abordé dans le chapitre précédent, semble avoir été particulièrement utilisée au cours de la période où fut produit *Native Nations*. En effet, la même année en 1998, deux autres publications, également discutées dans le compte rendu de Margaret Dubin, paraissent et suivent une structure similaire : *Imaging the Arctic*, dirigé par J.C.H. King et Henrietta Lidchi, et *Spirit Capture: Photographs from the National Museum of the American Indian*, dirigé par Tim Johnson. Alors qu’*Imaging the Arctic* est le résultat d’un colloque international sur les images de l’Arctique organisé au Museum of Mankind de Londres en 1996, *Spirit Capture* accompagne une exposition organisée par le NMAI, qui revisite les archives photographiques de l’institution. Des essais par cinq photographes autochtones contemporains agrémentent la publication et sont présentés comme autant de « compléments » aux plus de 200 images historiques sélectionnées dans les archives de l’institution<sup>128</sup>.

---

<sup>128</sup> C’est pour cette raison, à savoir la considération de la photographie contemporaine comme « complément », que *Spirit Captures* n’a pas été considéré pour le corpus à l’étude dans la thèse. Il s’agit toutefois d’une contribution importante à l’histoire des représentations photographiques qui nous intéresse.

Dans le prolongement de ce canon du « *of and by* » et de l'impulsion envers la relecture des archives photographiques, une autre exposition semble pertinente à aborder pour clore ce tour d'horizon des années 1990, bien qu'elle n'ait pas donné lieu à une publication imprimée<sup>129</sup>. Conçue par le photographe onondaga et commissaire invité Jeff Thomas, l'exposition *Emergence From the Shadow: First Peoples' Photographic Perspectives / Jaillir de l'ombre : Perspectives photographiques des Premiers Peuples* est présentée du 23 octobre 1999 au 6 janvier 2002 au Musée canadien des Civilisations – devenu le Musée canadien de l'Histoire. Divisée en deux parties, elle reprend la structure binaire du « *of and by* », mais selon une approche qui reflète un changement de regard vis-à-vis des archives photographiques. La première partie, intitulée « À travers l'objectif des anthropologues » / « *Through the Anthropologist's Camera* », examine le travail de quatre anthropologues du début du XX<sup>e</sup> siècle qui ont étudié les Premiers Peuples pour le compte de la Commission géologique du Canada. La deuxième section, intitulée « Points de vue des pionniers de la ville » / « *Perspectives from the Urban Frontier* », présente les œuvres de six photographes et artistes contemporains autochtones.

La première spécificité du projet mené par Jeff Thomas se situe dans la mise en espace de l'exposition. En effet, plutôt que de séparer les représentations « *of* » et « *by* », celles-ci sont placées les unes en face des autres dans l'espace de la galerie, chaque artiste autochtone ayant été jumelé avec un portrait anthropologique (Thomas, 2011 : 212). Ainsi, plutôt que d'opposer et confronter les représentations photographiques « *of* » et « *by* » en les séparant physiquement, la scénographie ouvre un espace de rencontre entre les perspectives et les temporalités pour refléter plus adéquatement les conceptions autochtones du temps et favoriser la relecture des images historiques en regard des œuvres contemporaines. Jeff Thomas explique :

---

<sup>129</sup> Un dossier en ligne, toujours accessible, a toutefois été publié par le musée pour accompagner l'exposition : [www.museedelhistoire.ca/cmc/exhibitions/aborig/jaillir/jaillinf.html](http://www.museedelhistoire.ca/cmc/exhibitions/aborig/jaillir/jaillinf.html).

Celui-ci offre un bon aperçu du propos de l'exposition et présente quelques-unes des œuvres exposées. De plus, Jeff Thomas a écrit un article approfondi sur l'exposition qui figure dans l'ouvrage collectif sur la photographie canadienne *The Cultural Work of Photography in Canada* (2011). *Jaillir de l'Ombre / Emergence From the Shadow* n'a cependant pas été prise en compte pour le corpus final de la thèse dans la mesure où l'exposition n'a pas généré de catalogue ou de brochure en format papier.

I think it is important to communicate the idea that history is an evolving and constantly changing entity, and that we have an impact on it as well. I was also thinking about future generations and what we want to leave for them. (215)

Par la juxtaposition des photographies anthropologiques et autochtones, Thomas cherche notamment à créer des liens entre le passé et le présent et favoriser le dialogue entre les deux (2011 : 215).

La deuxième spécificité de l'exposition se trouve dans le choix des images d'archives fait par Jeff Thomas. Plutôt que de sélectionner des images ethnographiques typiques des stéréotypes visuels réalisés avec des ambitions scientifiques, le commissaire onondaga a choisi des portraits qui ne présentent pas nécessairement de signes de l'« indianité » et font plutôt affleurer l'intimité du rapport entre le photographe et ses sujets. Thomas nomme ce type de portrait le « *fieldwork portraiture* » (Thomas, 2011 : 213). Il explique :

In the fieldwork portraiture, the images appear to serve a purpose outside of the anthropological imperative; there are no feathers or beadwork-laced clothing, no ceremonies or tepees in sight. Fieldwork portraits simply and elegantly show the humanity of the people. [...] Demonstrating the control First Peoples often exerted over the photographic process, these images bear witness to the sitters' world and are left as a gift to the future. (Thomas, 2011 : 213-214)

L'approche de Jeff Thomas vis-à-vis des photographies historiques est d'autant plus intéressante qu'elle s'inscrit dans un changement de paradigme qui s'observe à partir des années 2000 dans les écrits en anthropologie et en études culturelles. En effet, on remarque alors un intérêt accru pour les études sur l'agentivité des sujets photographiés dans les corpus historiques. Les études de cas localisées, tant géographiquement qu'historiquement, se développent et explorent les liens complexes entre opérateur et sujets. Les auteurs s'intéressent aux stratégies de résistance possibles de la part des sujets photographiés eux-mêmes, mettant ainsi au jour les ambiguïtés de la photographie coloniale et les interactions complexes à l'œuvre dans les histoires coloniales<sup>130</sup>. Ces études viennent approfondir et nuancer les volontés de déconstruction opérées dans les décennies précédentes pour proposer des analyses moins unilatérales et plus complexifiées des rapports entre

---

<sup>130</sup> Par exemple, pour la zone géographique d'Amérique du Nord, voir notamment Susan Bernardin (2003), Peter G. Geller (2004), Sharon Gmelch (2008), Carol Williams (2003) et Bruce M. White (2007).

photographie et anthropologie, photographie et colonialisme, photographe non autochtone et sujet autochtone. En somme, *Jaillir de l'Ombre / Emergence From the Shadow* permet d'envisager non seulement la façon dont le rapport aux archives photographiques se transforme au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle, mais aussi, et surtout, la façon dont un projet d'exposition mêlant photographies historiques et contemporaines peut s'émanciper du canon du « *of* » et « *by* » pour intégrer une perspective autochtone et proposer un véritable dialogue entre images du passé et du présent.

Ainsi, les années 1990 constituent une décennie prolifique pour les expositions collectives de photographes autochtones, et les publications qui les accompagnent permettent d'envisager l'étendue des ramifications dans lesquelles le médium s'insère. C'est en effet au cours des années 1990 que la photographie contemporaine autochtone s'affirme comme forme d'art légitime aussi bien dans le réseau photographique nord-américain que dans celui des arts contemporains autochtones. Même s'il est parfois nécessaire de considérer ce qui ne figure pas dans le corpus de recherche pour mieux comprendre l'importance des initiatives menées à cette période, celui-ci permet tout de même d'envisager la façon dont les photographes expérimentent les potentialités esthétiques et technologiques du médium. Ainsi, ce que Ryan Rice explique pour les arts contemporains autochtones de la décennie vaut également pour la photographie : « The 1990s offered an assortment of experiences, events, and tactics that provided us with the strength and skills we needed to enter the new millenium. » (Rice, 2017 : 53)

## 2.2 Étendre les horizons de la photographie : de 2000 à 2016

Mes recherches ont permis de recenser 21 expositions collectives de photographes autochtones pour le reste de la période à l'étude, qui s'étend de 2000 à 2016. Sur ces 21 expositions en 16 ans, seulement quatre ont donné lieu à un catalogue ou une brochure d'exposition, tous publiés entre 2000 et 2009. On observe donc une diminution dans la fréquence des expositions collectives de photographes autochtones, mais aussi dans les publications qui y sont affiliées. Cette diminution est particulièrement visible dans la première décennie du nouveau millénaire, où seulement sept expositions collectives ont été retrouvées entre le début de l'année 2000 et le début de l'année 2009. La NIIPA cesse également ses activités pendant cette période. Des recherches plus approfondies seraient nécessaires pour mieux comprendre les raisons de cette baisse. Il semble en tout cas qu'il faille prendre plusieurs facteurs en considération : l'augmentation des expositions individuelles

pour les photographes autochtones présentés dans le corpus <sup>131</sup>, l'inclusion croissante des photographes dans des expositions d'art contemporain autochtone thématiques, et la meilleure inclusion des photographes autochtones dans des expositions thématiques de photographie. Lors de notre première entrevue, Jeff Thomas m'expliquait d'ailleurs à ce sujet :

*I think I like the idea of how we see ourselves in relationships to everybody else. Over the last couple of years, I have been more and more invited into exhibitions that are non-Indigenous based exhibitions, which I really like. [...] It's only been probably over the last eight or ten years that I noticed it's been happening more often. Even for me it's been happening with more frequency over the last couple of years. I think it's just part of the process, you know.* (Jeff Thomas, entrevue du 13 octobre 2017, Annexe C : 340)

Les propos de Jeff Thomas mettent en relief une situation que l'on observe également de façon plus générale pour les artistes contemporains autochtones, qui prennent leur place dans l'art contemporain au niveau national et international (Martin, 2004 : 8). En 2020, le directeur du Heard Museum, David M. Roche, écrit à ce propos :

The first two decades of the twenty-first century have been an exciting and dynamic time for North American Indigenous artists. Many are creating work that merits inclusion at the highest levels, and these artists are justly demanding to have their work presented and evaluated using the same criteria afforded to non-Native artists. Their work is addressing critical issues that affect all of us, such as the environment, race, gender, equality, and power. (Pardue *et al.*, 2020 : 13)

Dans le contexte plus spécifique de la photographie au début du XXI<sup>e</sup> siècle, un autre facteur semble à prendre en compte : l'absorption de la photographie dans l'art contemporain. En effet, la division entre photographie et art contemporain s'amenuise de plus en plus dans les années 2000, la frontière entre les deux devenant de plus en plus difficile à discerner. En 2003, le conservateur en chef de la photographie au Musée d'art moderne de New York, Peter Galassi, dit à ce propos que la photographie « est le médium du moment » (cité dans Marien, 2011 : 498). Cette absorption de la photographie dans l'art contemporain au tournant du nouveau millénaire engendre également

---

<sup>131</sup> Par exemple, le CV de Jeff Thomas montre une augmentation significative des expositions individuelles à partir de 2000. Celui-ci est disponible sur le site internet du photographe : <https://jeff-thomas.ca/curriculum-vitae/>



des changements au niveau des programmes de subvention au Canada. Jeff Thomas m'expliquait à ce sujet :

*[T]hat was a scary part when things started to change with the Canada Council and photography was absorbed into the arts programming. It no longer had its own funding program. Everybody was kind of freaking out about it, because we were wondering how we would possibly get grants when we had to compete against all these other artists.*

*[...] I was living in Ottawa at the time, so this would have been in the late nineties maybe. There was a lot of fear that came from the photographic community. The question was: How are we ever going to be judged? How will documentary photographers stand a chance against installation art, painters, sculptors...? So, there was a lot of fear at that point about what was going to happen. (Jeff Thomas, entrevue du 13 octobre 2017, Annexe C : 339)*

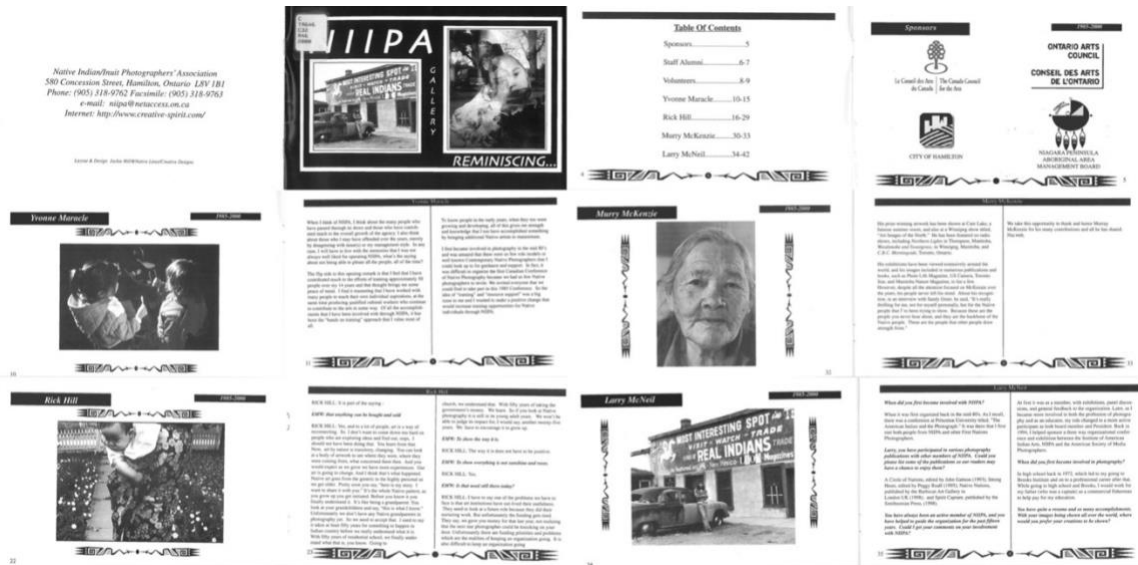
Ainsi, le monde de la photographie se transforme dans les années 2000, et celui de la photographie contemporaine autochtone également. Même si les catalogues et brochures de la décennie semblent alors ne plus suffire pour envisager le contexte du début du XXI<sup>e</sup> siècle dans son ensemble, ils permettent tout de même de considérer plusieurs développements importants concernant la photographie contemporaine autochtone, qu'il s'agisse de la mise en valeur du recours aux technologies numériques dans la création photographique, de l'élargissement des perspectives géographiques pour considérer la photographie autochtone dans une perspective globale, ou de la reconnaissance artistique et institutionnelle des photographes autochtones.

### 2.2.1 *Reminiscing...* et la fin de la NIIPA

Deux petits catalogues d'exposition en lien avec les activités de la NIIPA marquent le début des années 2000 dans le corpus des publications à l'étude : *Reminiscing...*, présentée à la galerie de l'association, et *alt. shift. control: Musings on Digital Identity*, présentée à l'Art Gallery of Hamilton en collaboration avec la NIIPA. Le premier, *Reminiscing...*, commémore les 15 ans d'activités de l'association (Fig. 2.9). Les 42 pages imprimées en noir et blanc présentent des photographies de quatre membres de la NIIPA, et sont accompagnées d'un texte ou d'une entrevue avec l'auteur. Les quatre membres semblent avoir été choisis pour leur implication dans l'association au fil des ans : Yvonne Maracle, co-fondatrice et directrice de la NIIPA jusqu'en 1999, Murray McKenzie, premier photographe à avoir été exposé dans la galerie NIIPA, ainsi que Larry McNeil et Rick Hill, deux membres activement impliqués dans l'association depuis les années

1980. Revenant sur l'engagement et le parcours de ces membres dans l'association, les textes, et plus spécifiquement les entrevues avec Larry McNeil et Rick Hill, essaient également de dresser un bilan de la photographie autochtone et de ses développements depuis la création de la NIIPA. Ainsi, Rick Hill se réjouit par exemple que les photographes autochtones obtiennent finalement plus de reconnaissance et mentionne que quelques expositions et programmes majeurs ont mis le médium au premier plan dans les dix dernières années, sans toutefois les citer (NIIPA, 2000 : 18).

Figure 2.9. Aperçu de *Reminiscing...* (NIIPA, 2000).  
Montage de pages extraites du catalogue. Tous droits réservés.



Dernier catalogue publié par l'association, *Reminiscing...* donne le sentiment d'un catalogue de conclusion, non seulement du fait des textes qui s'apparentent à un bilan sur le chemin parcouru, tant personnellement que collectivement, mais aussi du fait de son titre qui signifie « se remémorer ». De plus, pour une publication censée célébrer les 15 ans d'activité de l'association, la facture du catalogue détonne par rapport au reste des publications imprimées depuis le milieu des années 1990. Depuis 1995, tous les catalogues sont en effet imprimés en couleur, de format égal ou supérieur à un format lettre, alors que *Reminiscing...* est imprimé en noir et blanc dans un format équivalent à un 5 x 8. Il ressemble en cela beaucoup au catalogue *No Borders* publié au début des années 1990. Un regard comparatif sur les deux catalogues, sans considérer les développements et les activités de l'association pendant les dix ans qui les séparent, donne ainsi l'impression d'une forme d'inertie quant aux activités de l'association. Comme discuté plus tôt, ce

n'est pourtant pas le cas et les infolettres de la NIIPA publiées régulièrement au cours de la décennie permettent de constater la diversité des activités développées par l'association dans les années 1990.

Le texte d'Yvonne Maracle dans *Reminiscing...* aide à expliquer la similitude entre les deux catalogues en nous invitant à considérer les enjeux financiers auxquels l'association a dû faire face :

For a number of years, we could not get financial support for the photography component, but instead we received “cultural” funding to operate NIIPA. The organization seemed to “fall between the cracks” because the mainstream funding agencies did not know what to do with us. It took several years to build relationships with our funders, but this appeared to be a never ending cycle because we are no farther ahead than we were when we started. It has always been a struggle and I personally find that even our “peers” do not fully understand the Native way of “giving back” or responsibilities to our communities. (NIIPA, 2000 : 13)

D'après Yvonne Maracle, la focalisation du mandat de l'association sur le médium photographique aurait ainsi contribué au fait que la NIIPA « passe à travers les mailles du filet » des programmes de subvention, poussant la directrice à diversifier les sources de financement au fil des ans. Lors de notre première entrevue, Rick Hill a également évoqué les difficultés financières de l'association comme explication à sa cessation d'activités :

*Then, like all things though, it tapered off. The reason was that money is hard for a community-type organization or a native photography group. And I would say that after about 15 years it just kind of dissipated...* (Rick Hill, entrevue du 23 octobre 2018, Annexe H : 403)

La facture modeste du catalogue *Reminiscing...* reflète ainsi les difficultés financières de l'association au début du nouveau millénaire. Comme mentionné précédemment, l'association a en effet subi plusieurs réductions budgétaires de la part des organismes subventionnaires dans les années précédentes, la première étant annoncée dans une infolettre en 1996 (NIIPA, 1996 : 4). L'association a dû réduire son personnel et ses activités par la suite<sup>132</sup>, et, en 1999, Yvonne Maracle quitte ses fonctions de directrice. Elle est remplacée par son assistante, Carol Hill, qui occupe la fonction de directrice administrative jusqu'à la dissolution officielle de l'association en 2006

---

<sup>132</sup> Voir à ce propos le mémoire d'Erin Szikora (2020).

(Szikora, 2020 : 33). Selon toute vraisemblance, les activités de l'association ont cessé autour de 2003, année où la dernière infolettre de l'association est publiée<sup>133</sup> et où le site internet de l'organisme – [www.creative-spirit.com](http://www.creative-spirit.com) – devient inactif.

L'association NIIPA aura existé pendant 21 ans, ce qui, selon Rhéanne Chartrand, en fait l'organisme autochtone autogéré avec la plus longue existence<sup>134</sup>. Au total, de la création de l'association en 1985 à la publication 15 ans plus tard de *Reminiscing...*, 46 employés et 56 bénévoles ont contribué aux efforts de la NIIPA<sup>135</sup>. Ainsi, pendant son existence, l'association a réussi à créer et entretenir un réseau de photographes autochtones sur l'ensemble du territoire de l'Amérique du Nord avant le développement d'internet par le biais de ses infolettres et de ses conférences annuelles. L'histoire de l'association montre également que celle-ci est parvenue à développer un ensemble de collaborations avec un réseau d'institutions artistiques et culturelles aussi bien au niveau local qu'au niveau de l'Amérique du Nord dans son ensemble.

### 2.2.2 *alt.shift.control* et la création numérique

Le deuxième catalogue publié en 2000 est un bon exemple de l'aspect collaboratif à un niveau local qui a caractérisé la mission de la NIIPA. Fruit d'une collaboration entre la Art Gallery of Hamilton et la NIIPA, le catalogue est issu de l'exposition *alt.shift.control: Musings on Digital Identity* (Fig. 2.10). Présentée à la Art Gallery of Hamilton du 21 juin au 15 octobre 2000, l'exposition fait partie des événements organisés en lien avec le 15<sup>e</sup> anniversaire de l'association. L'une des rares expositions thématiques du corpus, *alt.shift.control* présente trois artistes qui explorent les potentialités de l'image numérique : Rosalie Favell (Métis), Lita Fontaine (Dakota / Anishinaabe / Métis) et Larry McNeil (Tlingit / Nisga'a). Tous ont été membres de la NIIPA à un moment de leur parcours.

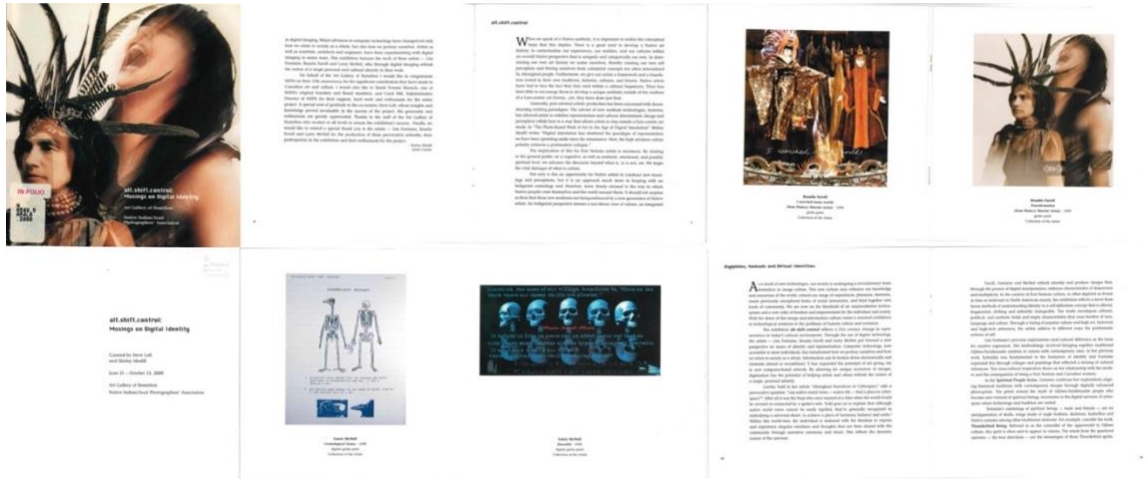
---

<sup>133</sup> La dernière infolettre trouvée au cours de mes recherches est datée de l'hiver-printemps 2002-2003. Cette donnée est corroborée par les recherches d'Erin Szikora (2020 : 33). Dans cette infolettre, Carol Hill écrit à propos de la situation de l'association : « This next year is very crucial to NIIPA's being/ survival. I am excited about the possibilities for NIIPA, but on the other hand funding has been our downfall, which naturally has a snowball effect on the whole operation including staff. » (NIIPA, 2002-2003)

<sup>134</sup> Panel « NIIPA in the 90s », McMaster Museum of Art, 16 juin 2022.

<sup>135</sup> La liste des employés et des volontaires est publiée aux pages 7 et 9 du catalogue.

Figure 2.10. Aperçu de *alt.shift.control. Musings on Digital Identity* (2000).  
Montage de pages extraites du catalogue. Tous droits réservés.



Le commissariat de l'exposition est le fruit d'une collaboration entre Shirley Madill, conservatrice en chef de l'Art Gallery of Hamilton, et Steven Loft (Mohawk / Juif), alors artiste vidéo et commissaire indépendant qui a été impliqué dans la NIIPA de 1993 à 1999. Il a notamment agi à titre de directeur des programmes de l'association en 1999 après le départ d'Yvonne Maracle. Lors de son allocution « Réflexions sur 20 ans d'arts autochtones » à l'Université de Victoria, il disait à propos de son implication dans la NIIPA :

My job with NIIPA began a career I am happy to say that I am still deeply passionate about, committed to, and involved in. [...] What I learned was that when members of a community assert control over their own lives and culture politically, socially, and artistically, they go beyond oppression. Thus, control of our “image” becomes not only an act of subversion, but of resistance and ultimately liberation. (Loft, 2012 : 23-24).

*alt.shift.control* est le premier projet commissarial d'importance de Loft<sup>136</sup>, qui s'est depuis démarqué par son engagement dans le milieu des arts autochtones<sup>137</sup>. À une période où les nouvelles technologies transforment l'environnement culturel et la vie quotidienne, l'exposition explore la façon dont les photographes autochtones se sont emparés des technologies numériques pour proposer de nouvelles perspectives sur les problématiques de la représentation et de l'identité.

<sup>136</sup> Intervention de Steven Loft dans le panel « NIIPA's video department and new media explorations », NIIPA Alumni Reunion, McMaster Museum of Art, 25 septembre 2022.

<sup>137</sup> Il a été directeur du programme « Créer, connaître et partager : arts et cultures des Premières Nations, des Inuit et des Métis » du Conseil des arts du Canada de 2013 à 2022. Depuis février 2022, il est vice-président du département « Voies autochtones et décolonisation » au Musée des beaux-arts du Canada (MBAC).

Dans son texte pour le catalogue, la co-commissaire de l'exposition Shirley Madill écrit à ce propos :

Computer technology, now accessible to most individuals, has transformed how we portray ourselves and how we relate to society as a whole. [...] It has expanded the potential of art giving rise to new computer-based artwork. By allowing for unique recreation of images, digitization has the potential of helping artists and others rethink the notion of a single, personal identity. (Loft & Madill, 2000 : 18)

Les années 1990 sont en effet marquées par l'essor des outils numériques dans la création et la diffusion d'images. Les photographes ont été parmi les premiers à expérimenter ces outils et ont largement contribué à façonner leurs applications sociales et artistiques (Marien, 2011 : 395). En présentant des œuvres réalisées à l'aide des technologies numériques dans la seconde moitié des années 1990, *alt.shift.control* met en valeur la façon dont les Autochtones se sont eux aussi saisis des nouvelles technologies dans leur processus de création, au même titre que les artistes et photographes allochtones. Dans sa contribution pour le catalogue, Steven Loft va même plus loin, et explique que les technologies numériques ne représentent pas seulement une opportunité pour les artistes autochtones de créer de nouvelles significations et perceptions, mais qu'elles correspondent également à une approche beaucoup plus conforme aux cosmologies autochtones (Loft & Madill, 2000 : 7). Elles sont, par conséquent, plus proches de la manière dont les peuples autochtones se perçoivent eux-mêmes et perçoivent le monde qui les entoure :

By relating to the general public on a cognitive, as well as aesthetic, emotional, and possibly spiritual level, we advance the discourse beyond what is, or is not, art. We begin the vital dialogue of what is culture. (ibid)

Ainsi, *alt.shift.control* permet de considérer la façon dont les artistes autochtones ont très tôt utilisé les potentialités offertes par les technologies numériques et le cyberspace pour renouveler les modalités de représentation de soi et du monde et créer de nouvelles formes de communautés<sup>138</sup>.

---

<sup>138</sup> Par exemple, dès 1996, le collectif d'artistes *Nation to Nation* a développé le projet CyberPowWow, une galerie virtuelle, constituée d'un site internet et de salles de discussion virtuelles, qui présentait des œuvres d'art numérique et une bibliothèque de textes spécifiquement créés par des artistes et écrivains autochtones pour le projet. Les participants au CyberPowWow pouvaient prendre une nouvelle identité, voir des œuvres, lire des écrits critiques et se rencontrer et discuter avec d'autres personnes connectées dans le monde. L'espace virtuel créé par CyberPowWow

### 2.2.3 *Our People, Our Land, Our Images* et l'internationalisation de la photographie autochtone

Il faut ensuite attendre six années pour voir la publication d'un autre catalogue : *Our People, Our Land, Our Images* en 2006 (Fig. 2.11). *Our People, Our Land, Our Images* a été produit dans le cadre du premier congrès international de photographes autochtones organisé au début du mois d'avril 2006 par Hulleah Tsihnahjinnie, alors directrice du C.N. Gorman Museum – devenu le Gorman Museum of Native American Art –, et Veronica Passalacqua, conservatrice dans ce même musée. *Our People, Our Land, Our Images* réunit 26 photographes autochtones des États-Unis, du Canada, de la Nouvelle-Zélande, du Pérou, ainsi qu'une photographe d'origine palestinienne.

Figure 2.11. Aperçu de *Our Land, Our People, Our Images* (2006). Montage de pages extraites du catalogue. Tous droits réservés.



Premier rassemblement de photographes autochtones à être organisé à une échelle internationale, il est suivi, trois ans plus tard, d'un deuxième rassemblement intitulé *Visual Sovereignty*. Ces deux événements s'inspirent de rassemblements d'artistes internationaux (Tsinhnahjinnie & Passalacqua, 2006 : xii), et s'inscrivent dans un mouvement d'internationalisation des arts autochtones qui se développe en dehors des grandes biennales internationales de l'art contemporain. Jolene Rickard

---

était accompagné d'un rassemblement physique tous les deux ans. Pour plus d'informations, le site internet est toujours accessible à l'adresse suivante : [www.cyberpowwow.net](http://www.cyberpowwow.net)

Dans un article intitulé « Making Things Our Own: The Indigenous Aesthetic in Digital Storytelling », la commissaire et chercheuse indépendante Candice Hopkins (Première Nation Carcross / Tagish) mentionne même des exemples de l'utilisation d'Internet pour rassembler les histoires et les connaissances autochtones dès le début des années 1990 (Hopkins, 2006 : 344).

explique que ces événements permettent aux artistes de mettre en pratique de nouvelles formes de diplomatie culturelle et d'accueil basées sur les traditions, faisant ainsi ressortir le rôle de premier plan accordé au savoir autochtone tout en mettant de côté le discours sur la colonialité occidentale (Rickard, 2013 : 58). Dans une perspective similaire, Hulleah Tsihnahjinnie explique dans la préface du catalogue que *Our People, Our Land, Our Images* avait pour but principal de fournir un environnement propice au dialogue et à la création d'un réseau international tout en instituant une présence photographique autochtone « sans perdre de temps à contrer la philosophie occidentale » (Tsihnahjinnie & Passalacqua, 2006 : x). Pour cela, le congrès est organisé selon le format suivant : les deux premiers jours étaient structurés en sessions fermées de tables de discussions et les deux derniers jours incluaient des présentations ouvertes au public. Ces dernières débutaient par le vernissage de l'exposition de laquelle est issu le catalogue (Tsihnahjinnie & Passalacqua, 2006 : xii).

Pour Shelley Niro, *Our People, Our Land, Our Images* est l'une des meilleures expositions collectives à laquelle elle a participé, et l'importance de ce moment alloué aux échanges entre photographes est ressortie lors de notre entrevue :

*We were asked to bring in something like thirty prints of one image. We exchanged all these images with each other. It was so great, because we came away with images that other people worked on and we could see the difference in each other's work. People loved to sit around and talk about their community and what their image represents. It's about archiving your community too, and you are participating in the archival process other people are undertaking.* (Shelley Niro, entrevue du 8 février 2018, Annexe E : 365)

Au-delà de l'opportunité d'exposer ses œuvres, ce commentaire de Shelley Niro est révélateur de l'importance de créer les conditions propices au rassemblement et au dialogue. On retrouve ainsi, dans le projet *Our People, Our Land, Our Images*, une impulsion similaire à celle des deux premières expositions collectives de photographes, *Contemporary Native American Photography* (1984) et *Visions* (1985) : créer, avant tout, un lieu de rencontre et d'échange entre les photographes. Ce que *Contemporary Native American Photography* (1984) et *Visions* (1985) avaient permis de développer entre les nations autochtones d'Amérique du Nord dans les années 1980, *Our People, Our Land, Our Images* l'a effectué à une échelle mondiale, reflétant ainsi le contexte d'internationalisation des arts autochtones dans lequel s'inscrit l'événement.



Cette internationalisation des arts se déploie elle-même dans un contexte culturel et politique de mondialisation des enjeux autochtones qui se met en place depuis plusieurs décennies (Rickard, 2013 : 54). Dans le corpus d'étude, le développement d'échanges au niveau international est d'ailleurs déjà mentionné dès 1994 par Shelley Niro dans le catalogue *From Icebergs to Iced Tea* : « Indian people are really connecting with other people from New Zealand and Australia; these communities are creating strong ties together. » (Henry & Niro, 1994 : 37) L'artiste, commissaire et critique métis David Garneau explique à ce propos :

Enabled by advancements in communication, transportation, government policies and funding – and driven by a sense of urgency arising from degradations to our persons, sovereignty and environments – Natives from around the world are connecting with each other to produce international networks and a collective consciousness. Art is part of this movement. While Indigenous contemporary artists and curators live and work in individual cultures and territories, we also participate in global art world and discourses, and create objects, performances, exhibitions, texts, sounds and meanings that blend, bend and snap both colonial and customary cultures. (Garneau, 2018 : 16)

L'une des avancées majeures, et certainement la plus symbolique, pour la reconnaissance de ce mouvement international autochtone se trouve dans l'adoption de la Déclaration des Nations unies sur les droits des peuples autochtones à l'Assemblée générale des Nations Unies le 13 septembre 2007<sup>139</sup>, soit une année après la tenue du congrès *Our People, Our Land, Our Images*. Après près de 25 ans de discussions et de négociations, ce texte constitue une étape déterminante dans la reconnaissance symbolique et politique des droits des peuples autochtones au niveau international<sup>140</sup>. Ainsi, au contexte généralisé de globalisation qui favorise l'ouverture des

---

<sup>139</sup> La Déclaration est adoptée à une majorité de 143 voix contre 4, et 11 abstentions. Les États-Unis et le Canada figurent parmi les quatre pays qui votèrent contre la déclaration, avec l'Australie et la Nouvelle-Zélande. Tous ont fini par adopter ce texte de référence en 2009-2010.

Au Canada, la déclaration s'est traduite politiquement par la Loi sur la Déclaration des Nations Unies sur les droits des peuples autochtones. Le projet de loi, proposé par le député cri Romeo Saganash en 2016, a reçu la sanction royale en juin 2021, faisant entrer la loi en vigueur. Le 21 juin 2023, le Plan d'action de la Loi sur la Déclaration des Nations Unies sur les droits des peuples autochtones est publié et déposé au Parlement. Pour plus d'information à ce sujet, voir notamment la page web sur la mise en œuvre de la Déclaration sur le site internet du ministère de la justice : <https://www.justice.gc.ca/fra/declaration/index.html>

Voir également l'article de Karine Duhamel, « La Déclaration des Nations Unies sur les droits des peuples autochtones. La lutte pour la reconnaissance des droits des peuples autochtones dans le droit canadien », publié le 8 septembre 2022 sur le site internet du Musée Canadien pour les droits de la personne : <https://droitsdelapersonne.ca/histoire/la-declaration-des-nations-unies-sur-les-droits-des-peuples-autochtones>

<sup>140</sup> À ce propos, voir notamment l'article d'Irène Bellier (2018), « Les droits des peuples autochtones. Entre reconnaissance internationale, visibilité nouvelle et violations ordinaires ».

frontières géographiques de l'art contemporain, s'ajoute celui d'une reconnaissance internationale des droits des peuples autochtones à l'autodétermination. Dans cette conjoncture propice à la convergence des expressions artistiques et politiques des Autochtones à un niveau global, *Our People, Our Land, Our Images* a notamment pour objectif d'initier une documentation sur la pratique photographique de longue date par les peuples autochtones à travers le monde (Tsinhnahjinnie & Passalacqua, 2006 : xii).

Commissariée par Veronica Passalacqua, l'exposition qui accompagne le congrès est présentée au C.N. Gorman Museum du 8 avril au 22 septembre 2006<sup>141</sup>. À travers 51 œuvres, elle met à l'honneur trois générations de photographes : les historiques, représentés lors de l'événement par quatre chercheurs dont certains sont des descendants directs des photographes; les contemporains, au nombre de 16, qui ont déjà acquis une certaine reconnaissance; et les émergents, au nombre de six, dont certains sont alors encore étudiants. Ces trois générations sont représentées dans le catalogue par une structure en trois parties, intitulées respectivement « Our Past », « Our Present », et « Our Future ».

L'une des particularités du catalogue de 72 pages réside notamment dans le fait qu'il présente plus de visuels que l'exposition elle-même. Veronica Passalacqua explique en effet qu'il a été demandé à chaque photographe de choisir deux images pour l'exposition et quatre images pour la publication (Tsinhnahjinnie & Passalacqua, 2006 : xiii). Ce choix éditorial met en exergue la prise en compte, par les deux organisatrices, de l'importance des publications imprimées pour la reconnaissance et la promotion de la photographie autochtone. Depuis les années 1990, Veronica Passalacqua et Hulleah Tsinhnahjinnie font en effet partie des personnes les plus impliquées dans la promotion de la photographie contemporaine autochtone en tant que mouvement. Dans un compte rendu critique sur le catalogue, Mary K. Bowannie écrit :

*Our People, Our Land, Our Images* is necessary, important, and a long-overdue contribution to Indigenous peoples and communities across the world. [...] The

---

<sup>141</sup> L'exposition a voyagé dans quelques musées comme le Burke Museum of Natural History and Culture de Seattle (02-05/ 2007), le Autry National Center (Los Angeles; 09/ 2007-02/ 2008), l'Eiteljorg Museum (Indianapolis; 02-05/ 2008), l'Amerind Foundation (Dragoon; 07/ 2008-03/ 2009), avant d'être prise en charge, de 2011 à 2018, par ExhibitsUSA, un programme d'expositions itinérantes géré par la Mid-America Arts Alliance, une organisation artistique à but non lucratif située dans le Midwest dont la mission est de soutenir les artistes, les organisations culturelles et les communautés dans la région et au-delà.

importance of this collection goes beyond historical academic scholarship but rather is vital and necessary to the collective knowledge of the various Indigenous communities represented in the collection. (Bowannie, 2009 : 567)

Ainsi, *Our People, Our Land, Our Image* constitue l'un des moments les plus importants de l'histoire de la photographie autochtone du début des années 2000, et autant l'événement que son catalogue sont reconnus comme des contributions essentielles dans le domaine.

#### 2.2.4 *Steeling the Gaze / Regards d'acier* : une brochure pour conclure

Finalement, l'élément le plus récent du corpus est la brochure de l'exposition *Steeling the Gaze : Portraits by Aboriginal Artists / Regards d'acier : Portraits par des artistes autochtones* (Fig. 2.12). C'est en effet la dernière publication issue d'une exposition collective de photographes contemporains autochtones que j'ai pu trouver avant 2016, année qui marque la fin de la période couverte par mes recherches sur les expositions collectives. Présentée du 31 octobre 2008 au 22 mars 2009 au Musée des beaux-arts du Canada (MBAC)<sup>142</sup>, l'exposition est réalisée conjointement avec le Musée canadien de la photographie contemporaine (MCPC). Elle est en effet le fruit d'une collaboration entre Andrea Kunard, conservatrice associée au MCPC, et Steven Loft, premier conservateur en résidence du Département d'art indigène nouvellement institué au MBAC. À travers les œuvres de 12 artistes métis et des Premières Nations<sup>143</sup>, *Steeling the Gaze / Regards d'acier* présente 46 photographies et cinq œuvres vidéo<sup>144</sup> qui revisitent l'histoire du portrait par rapport aux représentations historiques des peuples autochtones. Bien que l'exposition ne soit pas considérée comme majeure dans l'histoire des deux musées, elle constitue néanmoins la première exposition collective exclusivement consacrée à des photographes contemporains autochtones présentée dans l'histoire du Musée des beaux-arts du Canada.

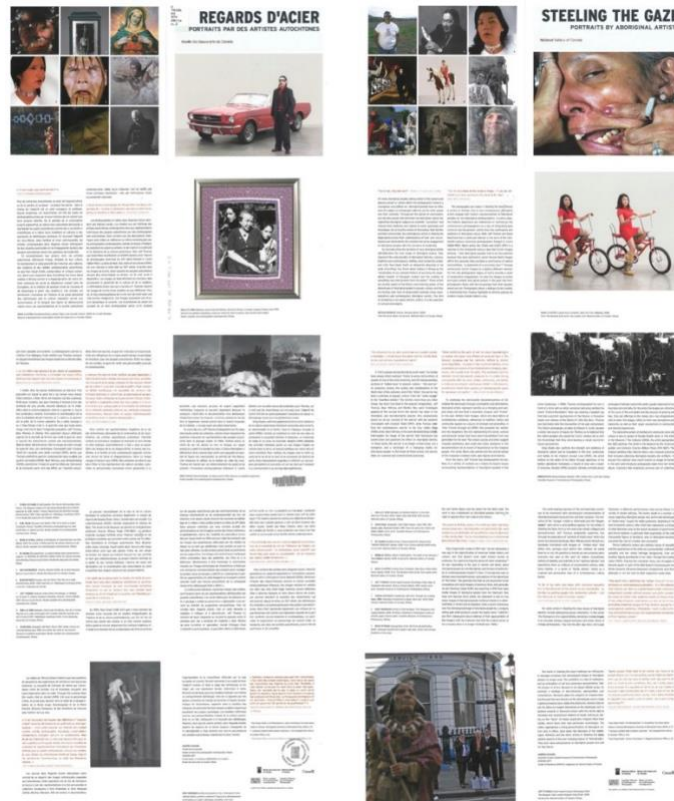
---

<sup>142</sup> Elle voyage par la suite dans plusieurs lieux artistiques au Canada de 2010 à 2013 : la Thunder Bay Art Gallery (12/2010 – 02/2011), la McMichael Canadian Art Collection (06 – 09/2011), la Dalhousie Art Gallery (10 – 11/2011), et la Mendel Art Gallery (01 – 03/2013).

<sup>143</sup> Les artistes exposés sont Arthur Renwick (Haisla), Dana Claxton (Canadienne/ Lakota), Shelley Niro (Mohawk, réserve des Six-Nations, clan de la Tortue), Jeff Thomas (Iroquois urbain/ Onondaga), Greg Staats (Kanien'kéhaka), Rosalie Favell (Métisse, Crie/ Anglaise), KC Adams (Écossaise/ Crie), David Neel (Kwagiult), Kent Monkman (ascendance crie), Thirza Cuthand (Crie / Écossaise), Bear Witness (Cayuga, clan de l'Ours) et Carl Beam (Ojibwe).

<sup>144</sup> On notera que c'est la seule exposition à inclure des œuvres vidéos depuis *From Icebergs to Iced Tea* en 1994.

Figure 2.12. Aperçu des brochures *Steeling The Gaze / Regards d'acier* (2009). Tous droits réservés.



L'exposition s'inscrit également dans un contexte de changements institutionnels importants pour les deux musées. En effet, en 2008, le MCPC a quitté ses locaux indépendants depuis deux ans pour cause de travaux, et a été relocalisé, d'abord temporairement, au MBAC. Le MCPC ne réintégra finalement jamais ses locaux et l'annonce officielle de sa fermeture et de son absorption subséquente par le MBAC est annoncée en 2009, malgré une campagne de soutien et une pétition en faveur de son indépendance<sup>145</sup>. Du côté du MBAC, des changements institutionnels ont aussi cours. En 2007, la nomination du conservateur et artiste Greg Hill (Kanyen'kehà:ka) à la tête du nouveau Département d'art indigène, fonds Audain, marque une avancée majeure dans la reconnaissance institutionnelle des arts contemporains autochtones au Canada. Ainsi, l'aspect collaboratif du projet est notamment lié aux conditions institutionnelles qui entourent la production

<sup>145</sup> Voir à ce propos l'article de Martha Langford, « Pour la défense du Musée canadien de la photographie contemporaine », sur le site, désormais fermé, [www.sauvezmcpc.com](http://www.sauvezmcpc.com). L'article, ainsi que la pétition, sont consultables par l'intermédiaire du site *The Internet Archive* :

<http://web.archive.org/web/20110128090457/http://www.sauvezmcpc.com>

L'article a également été publié dans le magazine *Ciel Variable*, n°82, juin-septembre 2009, 69-70.

de l'exposition. La dimension collaborative se retrouve non seulement dans le texte de la brochure, signé par les deux commissaires, mais aussi dans le texte d'introduction dans l'espace de la galerie, lui aussi écrit à quatre mains. Cette pratique est alors peu courante dans l'histoire du musée, comme en atteste la correspondance à ce propos conservée dans les archives de l'exposition. Comme l'a analysé Zofia Krivdova dans son mémoire dédié à *Steeling the Gaze / Regards d'acier*, l'aspect collaboratif se retrouve ainsi à de nombreux niveaux du projet, et modifie plusieurs protocoles institutionnels et de commissariat. En ce sens, Krivdova situe l'exposition comme un modèle utile pour les expositions d'art autochtone dans les institutions d'art dominantes (Krivdova, 2014 : 3).

En outre, *Steeling the Gaze / Regards d'acier* s'inscrit dans une catégorie d'expositions temporaires constituées à partir des collections permanentes des deux musées. Impliquant des budgets plus restreints, ce type d'exposition est également l'occasion, pour une institution, de faire valoir ses propres collections. Dans le cas présent, c'est l'histoire des acquisitions d'œuvres photographiques d'artistes autochtones par le MCPC et le MBAC qui présente un intérêt non négligeable. En effet, en regardant de plus près les œuvres présentées et leur date d'acquisition, force est de constater que leur grande majorité était issue des collections du MCPC, dont l'historique d'acquisition d'œuvres de photographes autochtones remonte au début des années 1990. Seule la série *Cyborg Hybrids* de KC Adams figure déjà dans la collection du MBAC. Elle a été acquise une année auparavant, en 2007, par Greg Hill. Une seule autre œuvre photographique a été acquise par le musée en 1994<sup>146</sup>, mais elle ne figure pas dans l'exposition. Pour remédier à ce défaut de représentativité, 13 œuvres sont prêtées par les artistes et proposées par les commissaires pour acquisition au MBAC. Elles figurent désormais dans les collections de l'institution fédérale. Si la pratique d'ajouter une œuvre avant son acquisition dans le but de compléter une exposition issue des collections existe déjà au MCPC, ce n'est pas le cas pour le MBAC<sup>147</sup>. Profitant sans aucun doute de la conjoncture offerte par la création récente du Département d'art indigène du MBAC, l'exposition favorisa donc l'enrichissement de la collection d'œuvres photographiques par des artistes autochtones du MBAC de façon notable. Elle met ainsi en acte l'une des recommandations émises plus de 10 ans auparavant dans le rapport du Groupe de travail sur les

---

<sup>146</sup> Il s'agit de la photographie *My Grandfather's Shoes* (1993) d'Arthur Renwick.

<sup>147</sup> Correspondance avec la commissaire de l'exposition Andrea Kunard, conservatrice adjointe de l'Institut Canadien de Photographie, mars 2018.

musées et les Premières Nations, qui préconisait le développement des acquisitions dans les musées d'art (Task Force on Museums and First Peoples, 1992 : 6).

La brochure constitue la seule publication produite par le MBAC et le MCPC dans le cadre de l'exposition. Plus précisément, ce sont deux brochures qui sont publiées, l'une en français et l'autre en anglais, respectant ainsi le mandat bilingue des deux musées. Elles se présentent sous la forme d'un dépliant en format carré de 5 pages recto verso, et sont imprimées en couleur sur du papier cartonné de qualité supérieure. Leur mise en page fait état d'un certain équilibre dans le rapport texte et images. Chaque brochure propose 13 reproductions de photographies ou de captures d'œuvres vidéo. Les reproductions sont différentes pour chacune des deux versions, offrant au total un aperçu de 26 images soit la moitié des 51 œuvres présentées dans l'exposition.

On s'étonnera toutefois assez rapidement de la réduction de l'exposition à deux simples brochures de 10 pages, d'autant plus que celles-ci constituent la publication la plus récente du corpus de recherche. Les raisons de cette réduction resteront sans doute dans le domaine de la spéculation, qu'elles soient attribuables à des questions prosaïquement budgétaires ou à des positionnements politiques. Néanmoins, le message transmis par cette simple publication interpelle. S'agirait-il de penser que l'impression d'un catalogue plus conséquent sur un tel sujet n'en valait pas la peine? Que tout aurait déjà été dit dans de précédents écrits? Mes recherches indiquent pourtant le contraire. De plus, la conservatrice Veronica Passalacqua explique que la relative absence de la photographie contemporaine autochtone dans les collections publiques met l'accent sur l'importance des expositions temporaires et des publications comme le moyen d'une plus large diffusion (Passalacqua, 2009 : 30). Cet argument est corroboré par les deux propositions de publication qui sont soumises par les commissaires à quelques mois d'intervalle et sont toutes deux refusées. Dans leur justification, les deux soumissions insistent, à juste titre, sur le peu de publications consacrées à la photographie autochtone au Canada. Lors de notre entrevue, Rosalie Favell disait d'ailleurs, en réponse à ma question sur les publications qui accompagnent les expositions collectives :

*[T]hey are invaluable and really important. It's too bad that these days, galleries aren't able to do publications, mostly because of financial restraints. Like the Stealing the Gaze show should have had a publication, it's a shame that it didn't. I know Andrea worked really hard to get that, but the powers that be... And the powers that be don't*

*always know what's important. They didn't know that it was important to the native arts community, or the native photography community.* (Rosalie Favell, entrevue du 11 octobre 2018, Annexe G : 394)

Lors de notre première entrevue en octobre 2017, Jeff Thomas exprimait une opinion similaire :

*I think we have arrived to the point where there should be an overview, an exhibition, or a kind of history of what has taken place to this point. Now, with the rise of Indigenous art, photography has been kind of pulled into that, so there hasn't been a major photographic exhibition. Stealing the Gaze was a good exhibition in that sense but still, more need to be done...* (Jeff Thomas, entrevue du 13 octobre 2017, Annexe C : 339)

Ainsi, pour Jeff Thomas, malgré l'importance de l'exposition *Stealing the Gaze / Regards d'acier*, davantage doit quand même être fait dans le domaine de la photographie contemporaine autochtone.

### 2.3 Remarques conclusives

Même si les expositions collectives connaissent une recrudescence à partir de 2009 jusqu'en 2016 – date à laquelle mes recherches se sont arrêtées –, aucune autre publication n'est parue pendant cette période<sup>148</sup>. Pourtant, de 2009 à 2016, 13 expositions collectives de photographes sont organisées, signe que, malgré l'absorption de la photographie dans l'art contemporain, les enjeux spécifiques au médium continuent de susciter de l'intérêt. Il faut toutefois relever un changement important qui a lieu durant cette période et qui influence la diffusion des images. Si le dispositif de l'exposition continue d'être essentiel à la diffusion de la photographie, le développement d'internet et des réseaux sociaux comme plate-forme de diffusion des images prend de plus en plus d'importance.

Par exemple, en 2009 est créé le site internet <http://indigenousphotographers.ning.com>, un forum de photographes autochtones actif jusqu'en 2014 environ<sup>149</sup>. De plus, deux événements jouent un rôle décisif dans l'avènement des réseaux sociaux comme lieux de partage et de diffusion de la photographie : le mouvement *Idle No More*, qui débute au Canada en décembre 2012 et soulève

---

<sup>148</sup> C'est seulement très récemment, à la fin de l'année 2022, qu'un autre catalogue d'exposition collective est publié. Cette actualité récente du sujet sera discutée en conclusion de la thèse.

<sup>149</sup> Plusieurs photographes représentés dans les publications du corpus d'étude font d'ailleurs partie des membres de ce forum. C'est le cas par exemple de Lee Marmon, Richard Way Whitman, Pena Bonita ou encore Carm Little Turtle.

une vague de soutien qui dépasse les frontières, et le mouvement d'opposition à l'Oléoduc Dakota Access, qui débute en avril 2016 dans la réserve de Standing Rock<sup>150</sup>. Dans les deux cas, les réseaux sociaux ont servi de plate-forme de ralliement et de diffusion des revendications notamment grâce au partage de photographies et de vidéos. Ainsi, on peut noter que la fin de la période étudiée est marquée par un changement dans les modes de diffusion de la photographie, et l'exposition ne semble plus nécessairement constituer la plate-forme privilégiée pour relayer un message photographique collectif, même si elle continue d'être un lieu de diffusion des tendances artistiques.

Les deux dernières publications du corpus permettent également d'envisager une évolution significative de la photographie contemporaine autochtone, dans la mesure où une nouvelle génération d'artistes-photographes y fait son apparition. Alors que les catalogues et brochures des années 1990 présentent, à quelques exceptions près, les mêmes photographes, une nouvelle génération est exposée dans *Our People, Our Land, Our Images* et dans *Steeling the Gaze / Regards d'acier*<sup>151</sup>. Pris dans son ensemble, le corpus met donc en valeur la première et la deuxième génération de photographes contemporains. Dans cette perspective, lors de notre entrevue, Shelley Niro répondait de la façon suivante à ma question concernant la définition qu'elle donnerait de l'autoreprésentation photographique :

*It is really about having a voice, and knowing how to make it so that your voice is heard. And it's not just my voice. I like to think that I am representing people who don't necessarily have that voice. Maybe some day they will have a voice. If anything, I like to think of it as making a path for other people to follow through. It's just about making that path so it's already there for the next generation. Because I think that for a lot of people of my generation, there was no path... (Shelley Niro, entrevue du 8 février 2018, Annexe E : 370)*

Ainsi, le corpus de recherche permet de considérer une génération de photographes contemporains qui a ouvert la voie à la relève photographique. La génération de photographes qui travaille au

---

<sup>150</sup> Les deux événements ont pour point de départ la violation des droits territoriaux ancestraux et la menace générée sur l'environnement, plus particulièrement sur les eaux. Dans le cas d'*Idle No More* au Canada, c'est la Loi C-45 du gouvernement Harper, et dans le cas des contestations à Standing Rock, c'est le projet d'oléoduc Dakota Access. Les pages wikipedia en anglais « Idle No More » – [https://en.wikipedia.org/wiki/Idle\\_No\\_More](https://en.wikipedia.org/wiki/Idle_No_More) – et « Dakota Access Pipeline protests » – [https://en.wikipedia.org/wiki/Dakota\\_Access\\_Pipeline\\_protests](https://en.wikipedia.org/wiki/Dakota_Access_Pipeline_protests) – offrent des informations détaillées sur les deux événements et le contexte historique et politique des revendications.

<sup>151</sup> Par exemple, dans *Our People, Our Land, Our Images*, on trouve, pour la première fois dans le corpus, le travail d'Erica Lord, et dans *Steeling the Gaze / Regards d'acier*, celui de KC Adams et de Dana Claxton.



début des années 2000 est présentée dans les deux dernières publications comme une sorte de conclusion au récit qui s'est dessiné au fil de cette partie.

Finalement, les brochures *Steeling the Gaze / Regards d'acier* permettent d'aborder un aspect qui ressort de l'ensemble du corpus : le manque de représentation des photographes du Québec et, plus généralement, de l'Est du Canada. Cet aspect est notamment soulevé par le sociologue, critique d'art et commissaire wendat Guy Sioui Durand dans son compte rendu sur l'exposition publié dans le magazine *Ciel Variable* (2009a). Cette absence remarquée par Guy Sioui Durand dans l'exposition de l'institution fédérale se reflète dans le reste du corpus d'étude. En effet, à l'exception de l'exposition *Visions* (1985) qui présente les photographes Simon Brascoupé (Tuscarora / Kitigan Zibi, Anishinaabe), Martin Akwiranoron Loft (Kanien'kehá:ka de Kahnawake) et Morley J. Stewart (Cri d'Eeyou Istchee Baie-James), aucune publication du corpus ne présente des photographes originaires du territoire du Québec ou des provinces de l'est du Canada. Si des recherches plus approfondies mériteraient d'être menées pour comprendre les raisons de cette absence, quelques hypothèses peuvent toutefois être proposées. J'aborde d'ailleurs cette question dans un chapitre de livre où, en partant du même constat, je retrace l'utilisation de la photographie chez les artistes autochtones du Québec et montre que les artistes autochtones de la province font plus volontiers appel à la photographie comme composante d'une approche multidisciplinaire (Guignard, 2023). Si ce facteur doit certainement être pris en compte, l'hypothèse d'un clivage linguistique francophone / anglophone, comme cela a déjà été observé pour l'ensemble de la communauté artistique autochtone au Canada (Trépanier et Creighton-Kelly, 2011; Vigneault, 2016), semble également à considérer. Par exemple, lors de notre entrevue, Martin Akwiranoron Loft ne mettait pas cette hypothèse de côté pour expliquer le manque de représentativité des photographes de la province dans la NIIPA :

*[I]n Hamilton, virtually nobody spoke French and I was a poor ambassador for French. I used to try and encourage NIIPA to do something and translate their documentation. But for sure, there was a divide between what was going on in Quebec and what was going on at NIIPA. (Martin Akwiranoron Loft, entrevue du 10 avril 2019, Annexe J : 422)*

À cet égard, même si les archives de l'association mentionnent la présence de membres du Québec au fil des années, cette proportion reste très faible, et tout porte à croire que ces membres maîtrisaient assez l'anglais pour intégrer cette communauté photographique.

En résumé, cette présentation du corpus de catalogues et brochures d'expositions collectives de photographes autochtones permet de faire ressortir l'intérêt de se pencher sur ces publications pour recoller les fragments d'une histoire photographique collective et pouvoir en dégager, pour l'observatrice extérieure, une compréhension historique contextualisée. Mais elle permet également d'identifier les aspects qui nécessitent d'être approfondis et mis en perspective. Même si les catalogues et brochures d'expositions collectives de photographes ne permettent pas, à eux seuls, d'écrire l'histoire de la photographie contemporaine autochtone, ils permettent toutefois de considérer l'affirmation d'un mouvement photographique qui articule un rapport à l'autoreprésentation dans sa dimension collective. Dans cette perspective, le vocabulaire utilisé pour décrire les expositions et les images qu'elles rassemblent recourt majoritairement à un champ lexical de l'autoreprésentation. Ainsi on retrouve régulièrement des expressions du type : « as we see ourselves » ou « as they see themselves », « through a Native perspective/ lens », « self-image », etc. Le texte commissarial de *Image and Self in Contemporary Native American Photoart* mentionne que la photographie constitue « a vehicle for representing themselves as individuals and as members of their Native communities » (Hood Museum of Art, 1995 : 5). Dans *From Icebergs to Iced Tea*, la préface du catalogue parle d'une exposition « that place[s] 'the sense of the individual' (Indian and Inuit) within its own context » (Henry & Niro, 1994 : 4). Les commissaires de *Steeling the Gaze / Regards d'acier* situent l'exposition comme « a site of resistance, and an articulation of self and communal representation » (Kunard & Loft, 2009).

En outre, la question de l'autoreprésentation devient, dans les publications elles-mêmes, une stratégie éditoriale. En effet, la majorité des catalogues du corpus publient les textes de démarche des artistes pour accompagner les reproductions. Dans l'introduction de *Our People, Our Land, Our Images*, Veronica Passalacqua écrit à propos de ce choix éditorial :

[W]e felt it was critical to develop a truly collaborative experience and exhibition that presents images and artist voices in an unmediated fashion in order to demonstrate the ownership, the knowledge, and authority held by Indigenous artists who photograph and represent their own communities. (Tsinhnahjinnie & Passalacqua, 2006 : xii)

Même les brochures *Language of the Lens* (1990) et *Stealing the Gaze / Regards d'acier* (2009) incluent des citations des artistes. Alors que dans *Language of the Lens* elles sont imprimées sous les vignettes des reproductions, dans *Stealing the Gaze / Regards d'acier* elles sont parsemées dans le texte commissarial et imprimées dans une couleur différente. Cette inclusion de la voix des photographes fait état de la volonté des commissaires d'intégrer, dans la structure et la mise en page même des publications, les modes de connaissances autochtones en recourant à la plurivocalité. À cet égard, la chercheuse en éducation Margaret Kovach (Nêhiyaw / Saulteaux), qui s'est notamment intéressée à l'intégration des méthodologies autochtones dans la recherche universitaire, considère l'inclusion de la parole des personnes comme un procédé qui favorise le renversement des rapports de pouvoir engendrés par la production du savoir (Kovach, 2009 : 82). L'inclusion des textes de démarche ou des citations d'artistes, sans intervention éditoriale, constitue ainsi le moyen, pour chaque artiste, non seulement d'exprimer son rapport singulier à la photographie, mais aussi de contextualiser ses propres œuvres ou d'exprimer son positionnement politique vis-à-vis de la représentation.

C'est ainsi que les catalogues et brochures d'expositions collectives à l'étude invitent à envisager la question de la représentation sous l'angle de ses deux acceptions, politique et esthétique. Il s'agit de marquer la présence des photographes autochtones et de faire entendre leur voix en même temps que de faire valoir les représentations photographiques et la diversité des approches esthétiques utilisées. On peut dès lors analyser les expositions collectives de photographes contemporains autochtones, de même que les brochures et catalogues qui les accompagnent, sous l'angle de leur fonction diplomatique. Comprise comme une négociation qui vise à résoudre de façon pacifique les problèmes de cohabitation entre communautés, la diplomatie implique un positionnement de l'entre-deux, qui rend possible une communication et permet d'établir un terrain d'entente (Morizot, 2016 : 30). Par la mise en visibilité des photographes autochtones et de leurs images, autant les expositions collectives que les brochures et catalogues peuvent être envisagés comme des espaces de l'entre-deux, qui permettent d'établir un contact et d'ouvrir un canal de communication entre des communautés différentes aux intérêts parfois divergents.

En montrant une image positive des Autochtones et de leurs réalités contemporaines, les expositions collectives de photographes et les publications qui les accompagnent deviennent les ambassadrices d'une Amérique autochtone contemporaine, vivante et dynamique. Elles mettent

non seulement en valeur leur survivance et leur capacité d'adaptation, mais elles permettent également de sensibiliser sur l'histoire des représentations. Le fait que des kits pédagogiques aient été développés pour certaines expositions, comme c'est le cas pour *AlterNative* et *Our People, Our Land, Our Images*<sup>152</sup>, vient appuyer l'idée de leur rôle diplomatique auprès d'un public allochtone. De plus, et c'est là que le médium photographique semble avoir une importance capitale, ces expositions montrent ce qui peut être partagé entre les cultures. En tant que dispositif de reproduction mécanique du monde partagé par une majorité d'individus sur la planète, la photographie réduit la distance entre des personnes et des cultures qui a été creusée par les stéréotypes.

Par ailleurs, la majorité des expositions collectives abordées dans cette première partie de la thèse a voyagé à travers l'ensemble du territoire canadien et états-uniens, parfois à l'international, ce qui renforce leur valeur diplomatique. Les lieux de présentation des expositions sont à cet égard assez diversifiés. Parmi ceux-ci, on compte des centres culturels et communautaires autochtones, des musées d'art spécialisés ou non, des musées régionaux, des galeries universitaires ou encore des galeries de photographie. La présentation des expositions dans des centres culturels et communautaires autochtones invite également à considérer un deuxième niveau de diplomatie, destinée cette fois à un public autochtone. Les expositions collectives permettent, là aussi, de montrer une image positive des Autochtones, cette fois orientée vers l'*empowerment* des communautés et la restauration d'une image de soi mise à mal par les stéréotypes et les années de colonialisme. C'est ainsi que Veronica Passalacqua écrit par exemple dans le catalogue *Our People, Our Land, Our Images* :

The very same medium that exacerbated colonial tensions is now used as a tool for Indigenous empowerment and sovereignty by exerting an authority over how, when, and why Indigenous peoples choose to be imaged. (Tsinhnahjinnie & Passalacqua, 2006 : xii)

---

<sup>152</sup> Le dossier éducatif de l'exposition *Our People, Our Land, Our Images*, datant de 2011, est même toujours accessible en ligne à l'adresse suivante [Consulté le 4 août 2023] : <https://museum.okstate.edu/site-files/2016/our-land-our-people-our-images/documents/our-people-our-land-educator-resources.pdf>

Les propos de Jeff Thomas sur la responsabilité du photographe et de l'artiste résument bien la dimension diplomatique que l'on retrouve dans les expositions collectives de photographes et leurs publications :

*As Indigenous people, we don't have the luxury of just being an image maker or an artist. I have heard people say: "I wish I was like everybody else, and I didn't have to always have this Indigenous thing going on. Why can't I just make images and that's it, like everybody else?". But I think that we have a responsibility to be artists working in this area, and we have to be conscious of that. We're almost like emissaries to the outside world in a way. (Jeff Thomas, entrevue du 13 octobre 2017, Annexe C : 347)*

## PARTIE 2

### ENJEUX ET STRATÉGIES DE L'AUTOREPRÉSENTATION PHOTOGRAPHIQUE

Cette partie porte sur les principes discursifs et visuels que l'analyse des catalogues et brochures d'expositions collectives du corpus de la thèse a fait ressortir comme constitutifs de l'autoreprésentation autochtone *par* la photographie. Pour établir ces principes, j'ai d'abord procédé à une forme de catalogage des textes et des images, en effectuant un travail d'indexation, de classement et d'ordonnement des informations contenues dans les publications à l'étude. J'ai d'abord consigné les idées et les arguments principaux des textes contenus dans les publications ou, du moins, ce qui m'a semblé être les points saillants du discours. J'ai ensuite regroupé les différentes idées dans des thématiques plus générales, qui ont évolué au fur et à mesure de l'analyse et de l'écriture. Une méthode similaire a été utilisée pour l'étude des images. J'ai d'abord déterminé des tendances en fonction de caractéristiques photographiques générales. Un classement raisonné des photographies publiées m'a ensuite permis de faire ressortir des sous-thèmes à partir desquels j'ai construit l'analyse proposée dans cette partie. En faisant dialoguer les résultats de ce catalogage avec les propos des photographes rencontrés, j'ai finalement été en mesure de dégager des thématiques que j'ai identifiées comme des stratégies de l'autoreprésentation photographique dans un contexte autochtone.

Ce travail préliminaire a fait ressortir deux processus autour desquels se structurent ces stratégies. Le premier correspond à un mouvement de décolonisation, qui entretient un rapport direct avec l'Histoire et la colonisation des représentations. Le deuxième processus correspond à un mouvement d'autochtonisation de la photographie, compris comme le fait de dépasser la confrontation et la déconstruction de l'histoire des représentations pour insuffler dans l'image les perspectives autochtones.

Dans les dernières années, notamment à la suite de la publication du rapport de la Commission de vérité et réconciliation du Canada (CVR)<sup>153</sup>, ces mots sont devenus de plus en plus utilisés pour

---

<sup>153</sup> La Commission Vérité et Réconciliation (CVR) a été créée en 2008 dans le but de documenter l'histoire des pensionnats autochtones du Canada et leur impact sur les enfants et leur famille. En 2015, la Commission a publié son rapport final, intitulé *Honorer la vérité, réconcilier pour l'avenir*, qui documente l'expérience des survivants des

qualifier les processus de déconstruction et de transformation qui doivent être engagés dans les différentes sphères de la société, au risque parfois d'une récupération politique de ces termes. Ces deux processus constituent néanmoins des grilles d'analyse qui se sont rapidement avérées, dans le développement de ma réflexion, tout à fait adaptées à la compréhension des enjeux de l'autoreprésentation autochtone *par* la photographie.

Ainsi, à travers un examen détaillé des publications du corpus de la thèse, cette partie s'attachera à analyser ce que ces deux processus signifient en regard du médium photographique et les stratégies qui s'y réfèrent. À cette fin, le troisième chapitre est consacré au processus de décolonisation ainsi qu'à ses stratégies visuelles et discursives, tandis que le quatrième chapitre porte sur le processus d'autochtonisation et ses stratégies.

Dans les catalogues et brochures étudiés, le mouvement de décolonisation apparaît de façon plus claire et affirmée dans les textes, c'est pourquoi une place plus importante leur est accordée dans le troisième chapitre, même si les images ont été essentielles pour enrichir l'analyse et pour déterminer les stratégies visuelles à l'œuvre. Le processus d'autochtonisation est quant à lui apparu comme s'opérant avant tout *par* et *dans* l'image photographique. Le quatrième chapitre place donc les images au cœur de l'analyse tandis que les textes publiés viennent appuyer l'argumentaire.

---

pensionnats. Considérant le système des pensionnats comme un cas de génocide culturel, la CVR a également publié 94 « appels à l'action » pour remédier aux séquelles laissées par les pensionnats et pour entamer un processus de réconciliation entre les Canadiens et les peuples autochtones. Selon un article de Radio Canada en date du 30 septembre 2024, seulement 15% d'entre eux avaient abouti (Josselin, 2024). Le résumé du rapport est disponible en ligne à l'adresse suivante: [https://publications.gc.ca/collections/collection\\_2016/trc/IR4-7-2015-fra.pdf](https://publications.gc.ca/collections/collection_2016/trc/IR4-7-2015-fra.pdf)

### CHAPITRE 3

## DÉCOLONISER LA PHOTOGRAPHIE : CONFRONTER, RÉÉCRIRE ET REVISITER L'HISTOIRE DES REPRÉSENTATIONS PHOTOGRAPHIQUES DES PEUPLES AUTOCHTONES

Ce chapitre porte sur l'histoire des représentations photographiques des Autochtones et les stratégies de décolonisation à l'œuvre dans les publications du corpus de la thèse. Dans le cadre de cette recherche, la décolonisation est comprise comme la façon dont l'histoire des rapports entre photographie et peuples autochtones est confrontée, réécrite et revisitée. Le terme engage ainsi dans un rapport à l'histoire coloniale et sa déconstruction.

Envisagé comme un fait établi ou développé plus en détail, le problème posé par l'histoire des représentations, photographiques ou non, et les stigmates laissés par celle-ci est abordé dans tous les textes des catalogues et brochures du corpus d'étude sans exception. Dans cette perspective, la commissaire Lynn Hill écrit dans son introduction du catalogue *AlterNative* :

One of the Key issues in appreciating and understanding contemporary arts by First Nations artists lies in the deconstruction of the historical past – a history full of visual, written and oral stereotypic images. It is the deconstructive process of these images that enables us to view the past from a First Nations perspective. (Hill, 1995 : 8)

Pour bien comprendre les enjeux liés à l'autoreprésentation autochtone *par* la photographie, il est en effet essentiel de porter un regard critique sur l'histoire des rapports entre peuples autochtones et photographie, dans la mesure où le médium est au cœur d'enjeux de pouvoir qui s'étendent au-delà du champ de la représentation et qui sont intimement liés à l'histoire et aux politiques coloniales. Des années 1980 aux années 2010, les représentations photographiques apparaissent ainsi comme un chantier d'investigation, de réflexion et de décolonisation qui exige une réévaluation continuelle. Deux composantes principales de ce chantier ressortent de l'analyse du corpus d'étude. La première est la nécessité de déconstruire les stéréotypes afin de renverser le mythe de l'« Indien d'Amérique ». Cette composante est au centre du discours développé dans les publications du corpus et elle constitue, à ce titre, un élément fondamental à la pleine compréhension des enjeux de décolonisation. Nous discuterons donc dans un premier temps le rôle joué par la photographie dans la construction d'un mythe de l'« Indien » et dans la dissémination



de stéréotypes. Seront ensuite abordées les principales stratégies de renversement des stéréotypes déployées dans les catalogues et brochures à l'étude. La deuxième composante du chantier de décolonisation réside dans l'importance d'établir ce que l'historien wendat Georges Sioui a appelé une autohistoire (1989 / 1999). Dans le discours déployé à travers le corpus de la thèse, cette autohistoire se structure selon deux aspects : la contextualisation de l'histoire des représentations photographiques et des rapports de force qu'elles tissent ou entérinent, et l'importance de réécrire cette histoire en mettant en valeur les photographes historiques autochtones. C'est ce que nous discuterons en troisième partie de ce chapitre.

### 3.1 Le mythe de l'« Indien d'Amérique » : la photographie comme véhicule des stéréotypes et comme agent de la construction du sujet colonial

L'histoire des représentations des Premiers Peuples, qu'elles soient picturales, cinématographiques, photographiques ou littéraires, participe de la construction d'une image de l'Autre profondément ancrée dans nos imaginaires collectifs. « Indien imaginaire » (Crosby, 1991; Francis, 1992), « Indien inventé » (Simard, 2004), ou « Indien des Blancs » (« *White Man's Indian* », Berkhofer Jr., 1979), l'« Indien » est une figure mythique, hors de l'histoire, construite par le regard euroaméricain pour répondre non seulement à un désir d'élucidation et de catégorisation de l'Autre, mais surtout, par un effet miroir, à un besoin de définition du Soi. Les Autochtones et leurs représentations ont ainsi joué un rôle idéologique essentiel dans la construction et la définition des identités des nouvelles nations en Amérique du Nord (Caro, 2010).

À cet égard, on retrouve l'argument selon lequel l'« Indien » est un simple reflet des perceptions et des fantasmes allochtones dès les premiers catalogues et brochures du corpus. Par exemple, dans le catalogue *Visions* (1985), le texte de l'artiste, critique, commissaire et historien Rick Hill (Tuscarora), entièrement consacré aux représentations historiques, met l'accent sur le fait que les images des Autochtones sont une construction coloniale :

The image of Native people in Canada is really an invention of the great white imagination, resulting from centuries of racism, voyeurism, and religious intolerance, such images die hard. [...] Colonial whites saw Indians through their own ethnocentric tunnel vision, jaded by cultural and religious inhibitions. (Hill, 1985 : 7)

Dans cette configuration, l'Autochtone en tant que personne n'a pas sa place et, comme l'écrit l'auteur ojibwe Gerald Vizenor, l'« Indien » comme image masque l'absence de l'Autochtone réel (Vizenor, 2000 : 148). Afin de bien marquer cette différence entre l'image et la personne réelle, tout au long de ce chapitre j'emploierai le terme « Indien » lorsqu'il sera question de cette figure imaginée et imaginaire.

De nombreux auteurs ont traité de la façon dont les régimes de représentation<sup>154</sup> des Autochtones en Amérique du Nord, et plus largement à travers le monde, participent à l'élaboration et à la perpétuation d'un mythe, dérivant le plus souvent du mythe du sauvage (Béghain et Larré, 2009; Dickason, 1995; Ellingson, 2001; Lamy Beaupré, 2012 : Chapitre 1)<sup>155</sup>. Qu'il soit noble, bon, sanguinaire ou mauvais, l'« Indien » est toujours l'antithèse d'un modèle de civilisation et de modernité prôné depuis les débuts de l'expansion coloniale européenne. À cet effet, dans son texte du numéro spécial d'*Aperture* qui constitue le catalogue de l'exposition *Strong Hearts*, la commissaire et critique d'art autochtone Theresa Harlan (Kewa Pueblo) cite l'historien Robert F. Berkhofer Jr. et sa célèbre étude, *The White Man's Indian: Images of the American Indian from Columbus to the Present* :

Since Whites primarily understood the Indian as an antithesis to themselves, then civilization and Indianness as they defined them would forever be opposites. Only civilization had history and dynamics in this view, so therefore Indianness must be conceived as ahistorical and static. If the Indian changed through the adoption of civilization as defined by Whites, then he/she was no longer truly Indian according to the image, because the Indian was judged by what Whites were not. Change toward what Whites were made him [her] ipso facto less Indian. (Berkhofer cité dans Harlan, 1995 : 21)

---

<sup>154</sup> Stuart Hall définit le régime de représentation comme tout le répertoire d'imagerie et d'effets visuels à travers lequel une notion, une idée est représentée à un moment historique (Hall, 1997).

<sup>155</sup> Pour plus de références, consulter la section thématique sur les représentations des Autochtones dans la bibliographie.

S'appuyant sur une définition anthropologique du mythe<sup>156</sup>, l'anthropologue Benoit de L'Estoile parle de « mythe des premiers peuples » pour qualifier les tropes représentationnels avec lesquels les Autochtones doivent continuellement négocier. Il explique :

Forme moderne de la nostalgie pour un paradis perdu, ce mythe inverse les traits négatifs associés à la civilisation occidentale ; les « peuples premiers » apparaissent ainsi à la fois comme radicalement autres et comme représentant une part oubliée de nous-mêmes. (de L'Estoile, 2012 : 364)

Ce mythe, qui attribue une essence commune à des groupes humains extrêmement diversifiés (399), a largement informé et construit l'histoire des représentations picturales des Autochtones en Amérique du Nord, les peintres George Catlin aux États-Unis et Paul Kane au Canada en constituant les exemples les plus connus. Héritière de cette iconographie à de nombreux égards, l'histoire des représentations photographiques est également profondément travaillée par ce mythe. Comme l'explique de L'Estoile, tout projet cherchant à proposer une représentation des peuples autochtones plus conforme à la façon dont ceux-ci se représentent leur histoire et leur situation doit nécessairement se confronter à ce mythe, car celui-ci structure, de façon souvent inconsciente, autant les perceptions et les attentes des allochtones que les traditions de représentations et les discours savants (2012 : 398-399).

À ce titre, la confrontation du mythe de l'« Indien » et la dénonciation de la construction du sujet colonial par l'image traversent l'ensemble des textes du corpus de la thèse et sont énoncées aussi bien dans les années 1980 (Hill, 1986 : 7; Smith, 1984), que dans les années 1990 (Gidley, 1998 : 157; Harlan, 1995 : 20, 1998 : 234; Hill, 1995 : 8; Rickard, 1995 : 54) ou 2000 (Passalacqua, 2006 : xi). Par exemple, dans son texte du catalogue *Strong Hearts* (1995), Theresa Harlan résume la situation de la façon suivante :

Native memories and representations are persistently pushed aside to make way for constructed Western myths and their representations of Native people. Ownership of Native representations is a critical arena of this contest, for there are those who insist

---

<sup>156</sup> Dans son acception anthropologique, le mythe constitue une représentation collective, une matrice symbolique, de l'ordre de l'esthétique et de l'émotion plus que de la raison, et qui doit être jugée selon son efficacité pragmatique plutôt que son adéquation au réel (de L'Estoile, 2012 : 365). Selon de L'Estoile, le mythe « fonctionne comme un pourvoyeur de représentations, de croyances, d'émotions, de symboles, de discours, qui permettent de donner un sens à l'expérience, sous des versions à la fois multiples et reliée par un air de famille » (ibid).

on following the tired, romantic formulas used to depict Native people. Those myths ensure an existence without context, without history, without a reality. (Harlan, 1995 : 20)

L'auteure, qui place les représentations au cœur d'une lutte pour déjouer les mythes occidentaux sur les Autochtones, soulève ici une caractéristique importante du mythe : il décontextualise, place les existences hors de l'histoire et de la réalité.

Dans son analyse sémiologique des mythes, Roland Barthes écrit que le principe même du mythe est de transformer l'histoire en nature (Barthes, 1957 / 1970 : 211). Il départit les choses de leur qualité historique :

En passant de l'histoire à la nature, le mythe fait une économie : il abolit la complexité des actes humains, leur donne la simplicité des essences, il supprime toute dialectique, toute remontée au-delà du visible immédiat, il organise un monde sans contradictions parce que sans profondeur, un monde étalé dans l'évidence, il fonde une clarté heureuse; les choses ont l'air de signifier toutes seules. (Barthes, 1957 / 1970 : 253)

L'ambivalence sémiotique de l'image photographique, à la fois immédiatement lisible, sujette à la simplification et à la généralisation, et pourtant profondément ancrée dans une complexité contextuelle et historique, semble alors en faire un véhicule privilégié pour les constructions mythiques. Envisagée comme trace du réel, la photographie possède en effet un statut ambigu et paradoxal qui en fait un matériau particulièrement prolifique pour alimenter et perpétuer le « mythe de l'Indien ». Écartelée entre le local et le global (Soulages, 2012 : 219), elle est, d'un côté, profondément ancrée dans une localisation temporelle et spatiale, relevant toujours d'un contexte spécifique. De l'autre, elle est traversée par une croyance quant à l'universalité et l'instantanéité de sa compréhension. Le critique et historien de la photographie François Soulages explique :

La photographie surfe alors sur le réalisme, l'évidence, l'immédiateté. Tout le monde peut la prendre et la comprendre. Elle est non seulement universelle, mais surtout globale, donnée sans interprétation. Elle ouvre la porte au global et à la globalisation, elle passe d'un travail de la forme à une pratique de l'uniforme. (2012 : 214)

La propension globalisante du médium est d'autant plus forte que son caractère reproductible favorise la circulation des images à grande échelle. Dans le contexte des images de l'« Indien »,

cette circulation mondiale des photographies et leur consommation populaire les a souvent départies de leur contexte et de leur ancrage historique.

En outre, certaines caractéristiques du procédé photographique lui-même sont à prendre en compte. La coupure temporelle réalisée lors de la prise de vue semble favoriser tout particulièrement le processus de décontextualisation auquel le mythe soumet ses objets. La photographie extrait un fragment du continuum temporel de la réalité pour le figer, l'immortaliser. Pour reprendre les mots d'André Bazin, elle « embaume le temps » (1958 / 1990 : 14), et ce qu'elle représente avec. Le sujet de la photographie est, par analogie, lui aussi embaumé, relégué à une temporalité mythique. À cet effet, l'anthropologue visuelle Elizabeth Edwards écrit : « les clichés photographiques s'inscrivent à bien des égards hors du temps, faisant d'un “ailleurs-autrefois” un “ici-maintenant”, tout à la fois présent dans l'espace-temps du spectateur et irréversiblement figé dans le passé. » (2011 : 479-480) De plus, la focalisation sur la valeur indicielle de la photographie a entouré le médium d'une aura de vérité, ceci tout particulièrement au XIX<sup>e</sup> siècle, période au cours de laquelle une grande majorité des photographies d'Autochtones sont produites et mises en circulation. Bien que la valeur de preuve attribuée à l'image photographique ait été remise en cause au cours du XX<sup>e</sup> siècle, le médium continue d'être considéré, à bien des égards, comme un reflet exact de la réalité.

Selon la linguiste et théoricienne de la littérature Ruth Amossy, c'est à l'écran ou dans la photographie que les images mythiques tendent à se matérialiser : « Le mythe ainsi incarné, fût-ce sur le mode fictif, parle plus fortement à l'imagination parce qu'il restitue la présence de l'être-là et sa nébuleuse de possibilités. » (1984 : 174) Ainsi, par son effet de présence et par la valeur de vérité attribuée aux images, la photographie favorise la fixation et la permanence du mythe. En ce sens, si la fonction du mythe est d'évacuer le réel (Barthes, 1957 / 1970 : 253), la fonction réaliste de la photographie joue un rôle paradoxal qui s'avère en réalité d'une grande efficacité pragmatique. Par le processus de décontextualisation subi lors de leur circulation à l'échelle globale, les photographies de l'« Indien » ont dépouillé le sujet de sa dimension historique pour le naturaliser et le transformer en essence, favorisant ainsi son intégration dans une configuration mythique. En même temps, l'indicialité du procédé et son rapport au réel ont assigné au « mythe de l'Indien » une aura de vérité qui a favorisé son acceptation comme un fait.

Le stéréotype est un élément central de ce processus de mythification. Dans l'introduction du catalogue *AlterNative* (1995), Lynn Hill écrit à ce propos :

Over the past century, Native images and symbols have been appropriated, perpetuated and propelled by popular culture and mass media, thereby reinforcing stereotypes of First Nations people. Even in this age of political correctness these images still have the power to manipulate and perpetuate the mythical Indian. (Hill, 1995 : 11)

Dans le domaine des sciences humaines et sociales, le stéréotype est considéré comme un mécanisme de la pensée individuelle et collective qui façonne et attribue une image figée à un groupe humain (Dortier, 2008 : 693). C'est une image simplifiée qui réduit, essentialise, naturalise et fixe la différence :

Stereotypes get hold of the few 'simple, vivid, memorable, easily grasped and widely recognized' characteristics about a person, *reduce* everything about the person to those traits, *exaggerate* and *simplify* them, and *fix* them without change or development to eternity. (Hall, 1997 : 258)

Ruth Amossy explique que cette forme fixe et limitée de l'Autre que représente le stéréotype constitue une sorte de support au mythe (1984 : 168), et joue un rôle de médiation entre le mythe et son objet. Elle explique : « le passage de l'objet réel au mythe s'effectue non seulement par le truchement du discours social, mais aussi par l'intermédiaire de la réduction stéréotypique. » (ibid : 171) Pour renverser le mythe de l'« Indien », il faut donc déconstruire les stéréotypes, car c'est par leur entremise que les caractéristiques qui font de la photographie un véhicule privilégié du mythe deviennent opératoires. En ce sens, la commissaire et historienne de l'art Lauri Firstenberg écrit que la croyance dans la véracité photographique et son affirmation concomitante de neutralité ont servi d'instrument à la stéréotypie qui est à la base de la relation entre la photographie et la notion de race (2003 : 313).

Dans le cadre des représentations des Autochtones, le stéréotype a déjà fait couler beaucoup d'encre, plusieurs analyses approfondies sur la question ayant été réalisées par le passé (Smith, 2009; Clifton, 1990; Deloria, 2004; Vickers, 1998)<sup>157</sup>. Je ne chercherai donc pas ici à en décrire ou

---

<sup>157</sup> Consulter également la section thématique sur les représentations des Autochtones dans la bibliographie pour plus de références.

à en analyser les différentes propriétés en détail, ce travail a déjà été fait. Toutefois, l'histoire des représentations des Autochtones ne peut pas faire l'économie d'une discussion sur les stéréotypes, tellement ceux-ci sont au cœur de l'iconographie sur les Premiers Peuples, tout particulièrement en ce qui concerne les représentations photographiques. Et les catalogues et brochures du corpus de thèse ne font pas exception à cette règle. En effet, que ce soit par une simple mention ou par un développement plus long, tous les textes sans exception abordent le rôle de la photographie dans la construction et la perpétuation des stéréotypes envers les Autochtones, la majorité mettant surtout l'accent sur les photographies historiques de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle. Ainsi, pour bien comprendre le rôle joué par le médium dans la dissémination des stéréotypes, il faut revenir au XIX<sup>e</sup> siècle et considérer les premiers développements des relations entre Autochtones et photographie.

### 3.1.1 Aux origines du stéréotype photographique : le XIX<sup>e</sup> siècle et le regard anthropologique

La période la plus déterminante pour la construction et la diffusion des stéréotypes photographiques qui perpétuent le mythe de l'« Indien » se situe dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, période particulièrement importante non seulement pour l'appropriation coloniale du territoire et l'assujettissement des nations autochtones, mais aussi pour les avancées techniques de la photographie et pour le développement de l'anthropologie<sup>158</sup>. Lorsque l'histoire des représentations photographiques et leur impact sur la construction de la figure de l'« Indien » sont abordés, la majorité des textes des catalogues et brochures d'expositions collectives de photographes autochtones citent deux secteurs d'activité spécifiques : l'industrie de la photographie touristique et commerciale; et l'anthropologie, qui constitue un domaine particulièrement important pour la production d'images photographiques de l'Autre<sup>159</sup> et pour la diffusion de codes visuels qui ont

---

<sup>158</sup> Christopher Pinney a notamment montré la façon dont le développement de la photographie et l'institutionnalisation de l'anthropologie se font parallèlement, l'une influençant l'autre et vice-versa (Pinney, 1992 et 2011).

<sup>159</sup> Le rôle de la photographie dans la construction du sujet colonial et les rapports que le médium a entretenus avec le colonialisme et l'anthropologie ont fait l'objet de nombreuses études. À titre d'exemple, on mentionnera les ouvrages de référence d'Elizabeth Edwards (1992), d'Elizabeth Edwards et Christopher Morton (2009), et de Christopher Pinney (2011). Pour plus de références sur ce sujet, voir la section sur la photographie et l'anthropologie dans la bibliographie.

servi de modèles à d'autres sphères de production iconographique<sup>160</sup>. Ces deux domaines ont en effet joué un rôle déterminant dans la diffusion des stéréotypes visuels.

Dans un contexte idéologique ancré dans l'évolutionnisme culturel, les théories raciales et l'expansion coloniale, la fin du XIX<sup>e</sup> et le début du XX<sup>e</sup> siècle constituent une période charnière pour la production de masse et la diffusion des images d'Autochtones. Comme l'explique Elizabeth Edwards, un nombre prodigieux d'images de l'Autre exotique circule à travers le monde à partir des années 1860, la tendance s'accroissant dans les années 1880 avec l'apparition de procédés de reproduction de haute qualité et de la carte postale photographique (2011 : 480). Les régimes de représentations photographiques des Autochtones à cette période remplissent des fonctions diverses, parfois même contradictoires, selon qu'ils sont produits dans le domaine de l'anthropologie, de l'industrie touristique, de l'art ou dans le domaine politique pour justifier les politiques coloniales de l'époque. Pourtant, les lieux de circulation et d'échange des images sont poreux, et les représentations réalisées dans un domaine pouvaient facilement être absorbées par un autre, toutes contribuant à un large réseau d'exploitation et de diffusion lucratif de l'imagerie autochtone (Edwards, 2011). Les archives photographiques du XIX<sup>e</sup> siècle constituent ainsi des documents particulièrement importants pour comprendre les stéréotypes vis-à-vis des Premiers Peuples, comment ils fonctionnent et pourquoi ils perdurent.

Une sorte de foi inébranlable dans le visuel anime la période et la vision devient un paradigme de la connaissance (Maresca, 1996 : 125). André Rouillé parle à cet effet de « conquête du visible » (2005 : 122). Par exemple, la photographie sera largement utilisée pour cartographier le territoire lors des grandes expéditions et campagnes de prospection qui se développent à l'époque de la conquête de l'Ouest américain et canadien (Snyder, 2002; Williams, 2003). Dans ce contexte, la photographie est envisagée comme le médium parfait pour soutenir les efforts de documentation, de classification et de catégorisation scientifique des cultures « autres ». Elizabeth Edwards résume ainsi le rôle joué par la photographie dans la construction de l'image de l'Autre :

---

<sup>160</sup> Très tôt dans les développements de la discipline, des instructions visuelles pour la collecte des données ethnographiques sont formulées, établissant ainsi des standards de la documentation visuelle de l'Autre. Voir notamment à ce propos le texte d'Elizabeth Edwards (2018), « Un savoir incertain. La photographie et le document anthropologique au tournant du XX<sup>e</sup> siècle », qui analyse la production de documents photographiques en anthropologie et les changements épistémologiques qui affectèrent la discipline dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.



Par ses ambitions scientifiques et ses prétentions affichées de réalisme, la photographie donna lieu à un modèle d'image où le cliché photographique se retrouva chargé de préjugés sur les hiérarchies raciales et culturelles, la crainte de la contagion et, paradoxalement, sur la disparition du « primitif » – référent premier de la définition, en miroir, du moi –, lesquels assuraient en outre une dimension politique en soutenant les pratiques coloniales. (2011 : 479)

Si d'autres modes de représentation ont eux aussi œuvré à construire et diffuser des stéréotypes appuyant un mythe de l'« Indien », la photographie a toutefois exercé un pouvoir spécifique sur les imaginaires collectifs dans la mesure où l'indicialité du médium et la dimension mécanique de la représentation procuraient l'impression d'une reproduction fidèle du réel, non médiée par l'opérateur.

Du fait de sa supposée objectivité mécanique, l'image photographique s'est ainsi instituée comme garante d'authenticité, et c'est par son intermédiaire que le grand public s'est approprié les concepts de race et de culture (Edwards, 2011 : 480). L'accumulation de documents photographiques est alors envisagée comme un vecteur de légitimité et d'autorité scientifique. Le photographe et sociologue Peter Hamilton et le conservateur Roger Hargreaves expliquent :

[T]he fact that photography might produce not just illustrative information but also evidential knowledge was quickly realized. It produced a paradigm shift in ways of thinking about knowledge itself, and played a central role in the success of the science in the nineteenth century. (Hamilton & Hargreaves, 2001 : 57)

La photographie constitue ainsi un moyen de « visualiser » la science, légitimant la production de portraits photographiques de peuples non occidentaux et leur consommation en dehors de leur domaine de production initial (Edwards, 1998 : 187; 2011 : 478).

De toutes les publications du corpus de la thèse, c'est le catalogue *Native Nations* (1998), plus particulièrement le texte d'Elizabeth Edwards intitulé « The Resonance of Anthropology », qui développe le mieux l'influence du regard anthropologique dans la dissémination des stéréotypes visuels vis-à-vis des Autochtones. Signé par l'une des spécialistes les plus respectées en anthropologie visuelle, le texte examine la façon dont les codes visuels de l'anthropologie ont servi de modèle pour d'autres domaines de production d'images et, inversement, la façon dont la discipline a été influencée par les codes représentationnels développés en dehors de l'anthropologie.

Edwards aborde notamment l'équivalence entre les codes visuels des cartes-de-visite, un support photographique très commercialisé au XIX<sup>e</sup> siècle, et ceux des « documents scientifiques » réalisés en anthropologie. En écho au texte d'Edwards, plusieurs reproductions dans *Native Nations* permettent de visualiser la porosité des espaces de circulation et d'échange des images photographiques de l'époque. Par exemple, certaines pages du catalogue reproduisant des cartes-de-visite illustrent bien le glissement des codes du portrait anthropométrique<sup>161</sup> vers le portrait de studio (Fig. 3.1). Ces portraits d'Autochtones montrent certaines équivalences de pose et de composition qui font écho aux codes représentationnels de l'anthropométrie, à savoir le fond uni pour décontextualiser le sujet et rendre l'image plus lisible, ou encore les poses de face et de profil. De plus, l'effet sériel de la mise en page, présentant plusieurs clichés sur une double page, crée un effet d'accumulation qui évoque bien la diffusion massive de ce type d'images à l'époque.

Figure 3.1. Reproductions de cartes-de-visite issues de la collection William Blackmore. Extrait des pages 130-131 du catalogue *Native Nations* (1998). Tous droits réservés.



<sup>161</sup> L'anthropométrie consistait à mesurer différentes parties du corps de l'homme pour déterminer, de façon quantitative, ses caractéristiques morphologiques (stature, face, crâne, membres, etc..) et donc permettre l'étude physique des corps. Utilisé pour décrire, répertorier et différencier non pas des individus, mais des types humains, le portrait anthropométrique fut employé dès les débuts de la discipline dans l'anthropologie dite physique, alors marquée par le courant évolutionniste ancré dans l'idéologie du darwinisme social. Servant une fonction d'identification, cette méthode préconisait des portraits de face et de profil, réalisés devant un fond plat et uni pour permettre de mieux faire ressortir les caractéristiques physiques du visage et du corps. Si cette méthode fut controversée dès le début au sein même de l'anthropologie, elle a toutefois imprégné la photographie anthropologique à de nombreux niveaux et posé les bases du portrait ethnographique. Elle a de surcroît largement influencé la production de portraits photographiques d'Autochtones en dehors de la discipline.

À l'inverse, des images réalisées en dehors des cadres de l'anthropologie vont être absorbées par la discipline et considérées comme des documents ethnographiques valables. Edwards mentionne notamment le photographe de studio Charles Milton Bell qui réalisa des portraits d'Autochtones pour le Bureau of American Ethnology (BAE) de 1880 à 1886, et dont les clichés étaient vendus comme souvenirs exotiques aux touristes en visite à Washington (1998 : 193). Jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, les reconstructions et le travail scénographique en photographie étaient en effet souvent considérés par les musées et le BAE comme des stratégies ethnographiques valides (Arrivé, 2012). Edwards explique :

The ambiguities of the photograph enabled images of Native American peoples produced as delegation photographs, as survey photographs, as exotica and in science to be absorbed into anthropology. The shift in meaning was premised on the analogical nature of photographic inscription, a classification of knowledge which could render its subject matter 'of anthropological interest', irrespective, in scientific terms, of the intentions which created it and audiences for which it was intended. (Edwards, 1998 : 190)

Pour illustrer la circulation de la référence scientifique dans l'économie visuelle des images d'Autochtones, le texte d'Edwards prend l'exemple des portraits d'Autochtones réalisés en studio, notamment ceux effectués lors des visites des délégations de chefs à Washington dans les années 1850 par le studio photographique de James McClees et Julian Vannerson (Fig. 3.2).

Figure 3.2. Reproductions de portraits de délégations autochtones réalisés au studio de James McClees par Julian Vannerson et Samuel Samuel Cohner (1857-1858).  
Extrait des pages 96-97 du catalogue *Native Nations* (1998). Tous droits réservés.



Réalisés à une période où les Autochtones étaient encore considérés comme des peuples souverains aux yeux de la loi américaine (Edwards, 1998 : 190), ces portraits reprennent les codes en usage dans la tradition du portrait photographique des « grands hommes », présentant les sujets dans leur noblesse et leur dignité selon une pose classique, souvent de trois quarts. À l'inverse du portrait anthropométrique, ce type de portrait entendait mettre en valeur l'identité singulière de l'individu et son statut social. Toutefois, ces photographies conservaient des éléments de la différence et de l'exotisme, tels que la coiffe, l'habit de cérémonie, ou encore un Tomahawk ou un arc sur certains clichés, favorisant ainsi, pour le public allochtone, l'inscription du sujet dans une iconographie du « noble sauvage ». Ce type d'images a ainsi été rapidement absorbé dans les discours de la « race en voie de disparition ». Les photographies réalisées par Vannerson étaient d'ailleurs commercialisées en recourant à la référence anthropologique, leur dépliant publicitaire indiquant : « [...] mementos of the race of red men, now rapidly fading away, this series is of great value. » (cité dans Edwards, 1998 : 190). Ainsi, la versatilité du médium photographique, associée à la porosité des réseaux de diffusion et aux fluctuations du regard porté sur les images, ont favorisé la dissémination de stéréotypes et leur ont conféré une aura de scientificité à une époque où l'idéologie du darwinisme social et de la « *vanishing race* » étaient largement répandues dans la société.

Finalement, un autre type d'images apparaît à partir des années 1880 environ, alors que le matériel et les procédés photographiques évoluent et favorisent de plus en plus la prise de vue en extérieur : la photographie des modes de vie, prise « sur le terrain ». Ce type de photographies se développe avec les grandes missions d'explorations, mais aussi dans le domaine de l'anthropologie à une période où la discipline connaît des changements épistémologiques, et entre dans sa phase moderne avec le développement de l'anthropologie culturelle<sup>162</sup>, dont Franz Boas (1858-1942) est considéré le père fondateur aux États-Unis. Il ne s'agit alors plus seulement de documenter les types physiques, mais il faut également enregistrer les modes de vie, alors que l'anthropologie dite de sauvetage, ou d'urgence, se développe. En accord avec les idées de l'époque et devant le constat

---

<sup>162</sup> S'éloignant progressivement de l'évolutionnisme culturel et de l'anthropologie physique qui place la biologie à la base du développement humain, l'anthropologie culturelle, parfois aussi appelée anthropologie sociale, considère la culture dans une perspective dynamique et relativiste, plaçant celle-ci au cœur du développement des sociétés humaines. Le développement de l'utilisation de la photographie dans la discipline va se faire le reflet de cette évolution, elle-même influencée par les développements techniques du médium.

des terribles conséquences des politiques coloniales et d'assimilation, l'idée que les peuples autochtones sont voués à une extinction prochaine est largement répandue : il faut donc conserver une trace des modes de vie et des traditions avant qu'ils ne disparaissent.

La documentation photographique offre une réponse à cette peur de la perte des cultures et devient l'outil par excellence de la préservation et de la sauvegarde visuelle des traditions (Edwards et Morton, 2009 : 83). Ainsi, sous prétexte de conservation des traditions menacées, tout signe de modernité est la plupart du temps exclu du cadre de l'image, celle-ci devant restituer les cultures et les traditions autochtones telles qu'elles étaient imaginées avant la colonisation. L'un des plus célèbres représentants de cette pratique est le photographe Edward S. Curtis (1868-1952), référence incontournable lorsqu'il est question de la dissémination des stéréotypes photographiques du XIX<sup>e</sup> siècle et de leur persistance.

### 3.1.2 Edward S. Curtis, emblème du stéréotype de l'« Indien » : évolutions et répétitions

Inévitablement cité dans la discussion, la seule évocation des représentations photographiques de l'« Indien » renvoie spontanément au nom d'Edward Curtis, et cette tendance se reflète dans l'ensemble du corpus des années 1980 aux années 2010. Poursuivant le dessein largement répandu d'enregistrer les dernières traditions des peuples d'Amérique du Nord avant leur supposée disparition, Edward Curtis entreprit, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, un vaste projet photographique qui eut pour résultat la publication, entre 1907 et 1930, de *The North American Indian*, regroupant plus de 2 200 photogravures associées à des textes ethnographiques sous forme d'une luxueuse encyclopédie en 20 volumes<sup>163</sup>.

Depuis plusieurs décennies, la plupart des discussions sur la photographie coloniale en Amérique du Nord ne peuvent faire l'économie d'une critique du travail de Curtis, et *The North American Indian* est souvent considéré comme l'archétype des représentations coloniales. Emblématique du mythe de l'« Indien » et de la « race en voie de disparition », ce corpus est en effet devenu le

---

<sup>163</sup> Le projet, auquel le photographe se consacra pendant plus de 30 ans, fut soutenu par le financier John Pierpont Morgan et le président Théodore Roosevelt. Les 20 livres de *The North American Indian* comprennent un total de 1 500 tirages, et chaque volume est accompagné d'un portfolio présentant un total de 722 photogravures. Ils furent publiés dans une édition limitée de 272 ensembles complets (Russell dans Johnson, 1998 : 131). Le coût d'un ensemble se situait entre 3 000 \$ et 4 500 \$ (Francis, 2011 : 53).

symbole d'un impérialisme représentationnel qui a effacé les différences spatiales et temporelles des peuples pour les réduire à une même identité homogène et essentialisante<sup>164</sup>. Sorte de référence globale, l'œuvre de Curtis constitue sans doute le corpus photographique sur les peuples autochtones d'Amérique du Nord qui a été le plus admiré et le plus contesté, car également le plus commercialisé et le plus populaire. Il continue d'ailleurs d'être diffusé mondialement à travers des livres, des calendriers, des cartes postales et autres produits dérivés.

À la croisée de l'art photographique et du document ethnographique, les photographies de *The North American Indian* sont autant admirées que critiquées pour leur valeur esthétique, tandis que le photographe est souvent dénoncé pour son interventionnisme et ses falsifications<sup>165</sup>. Curtis entendait en effet faire reconnaître son travail à la fois dans le milieu de l'art, par sa maîtrise des procédés pictorialistes<sup>166</sup>, et parmi les anthropologues, en documentant abondamment ses images avec des textes descriptifs et ethnographiques<sup>167</sup>. C'est certainement cette ambiguïté entre art et science, entre iconisation et documentation visuelle, reflétant à maints égards les ambiguïtés du

---

<sup>164</sup> Si les images de Curtis sont devenues un symbole de la construction visuelle de l'« Indien » authentique et essentialiste, elles sont cependant fidèles aux canons représentationnels de l'époque et sont inspirées à de nombreux égards des peintres de l'indianité tels que Karl Bodmer, Charles Eastman, George Catlin, ou encore par les photographes des grandes missions d'explorations. Avant Curtis, l'idée du « *vanishing Indian* » a d'abord été articulée par le peintre Georges Catlin dans les années 1840 (Penney, 2014 : 57). Toutefois, Curtis a fait de la « *vanishing race* » le leitmotiv de son projet. La première photogravure du Portfolio accompagnant le premier volume de *The North American Indian* est intitulée « *Vanishing race - Navaho* ». L'image représente un groupe de Navajos à cheval, de dos, qui s'enfonce dans l'obscurité de l'horizon. Le ton sépia de l'image et son aspect flou renforce le caractère nostalgique du cliché. C'est l'un des plus célèbres clichés du photographe.

<sup>165</sup> Il est en effet reconnu que Curtis a mis en scène certaines images et a effacé au tirage les signes de modernité présents dans ses clichés. Il scénarisait souvent ses photographies, n'hésitant pas à fournir aux sujets les accessoires manquant à une image plus « naturelle » de l'« Indien » imaginé. Dans son article sur la réception de l'œuvre, Mathilde Arrivé traduit à cet effet un extrait de *The North American Indian* : « Aucune de ces images ne devait contenir la moindre trace de civilisation, qu'il s'agisse d'un vêtement, d'un élément du paysage ou d'un objet sur le sol. Ces images ont été conçues comme des transcriptions à destination des générations futures pour que celles-ci aient une image aussi fidèle que possible de l'Indien et de sa vie avant qu'il n'ait quelque contact que ce soit avec un visage pâle ou même qu'il ne soupçonne l'existence d'autres hommes ou de mondes différents du sien. » (Curtis traduit dans Arrivé, 2012).

<sup>166</sup> Le pictorialisme est un mouvement photographique, né dans les années 1880, qui prône l'idée d'un art photographique dont les codes puisent dans la tradition picturale. Les pictorialistes s'intéressaient surtout à la dimension esthétique des images, et privilégiaient l'intervention de l'artiste sur les clichés, notamment par la retouche des épreuves. Pour une discussion sur Edward S. Curtis et le pictorialisme, voir notamment le livre de Paula Richardson Fleming et Judith Luskey (1993) *Grand endeavors of American Indian photography*.

<sup>167</sup> Curtis voyait *The North American Indian* comme une étude scientifique et déclarait dans l'introduction générale publiée dans le 1er volume : « It has been the aim to picture all features of the Indian life and environment – types of the young and the old, with their habitations, industries, ceremonies, games, and everyday customs. » (Curtis, 1907 : xiii)

médium photographique lui-même, qui a fait de l'œuvre de Curtis un corpus photographique si problématique et si étudié<sup>168</sup>, et dont la polysémie ne cesse d'alimenter de nouvelles lectures et analyses. En 1982, l'auteur oceti sakowin Vine Deloria Jr. écrit dans la préface du livre *The Vanishing Race and Other Illusions*<sup>169</sup> :

If we can learn to view them as photographic art, as the genius of a particular person's efforts to transcend mere photographic recording, then Curtis's work will have made a major contribution to our understanding of the media use to express our perceptions of reality. But if they come to represent an Indian that never was, and color our appraisal of things Indian with romantic shibboleths that shield us from present-day realities, then our use of them is a delusion and a perversion of both Indians and the artful expressions of Curtis. (Lyman, 1982 : 13)

Ces propos de Deloria Jr. furent écrits au début d'une période de réception de l'œuvre que l'historienne de l'art Lucy Lippard a qualifiée de « démythifiante » (Lippard, 1992 : 23).

La réception de *The North American Indian* a en effet connu différentes périodes, étudiées notamment par la spécialiste en études anglophones Mathilde Arrivé (2009, 2012). Tombée en désuétude avant son décès en 1952, l'œuvre de Curtis connut un fort regain d'intérêt dans les années 1970 avec les différents mouvements de contestation qui animèrent la période. Daniel Francis écrit à propos de cette période : « A kind of "neo-noble-savagism" was all the rage and Curtis provided the [environmental and counterculture] movement with some of its most striking icons. » (Francis, 2011 : 56). Toutefois, à partir des années 1980, la réception de l'œuvre de Curtis entre dans une période iconoclaste et révisionniste, et c'est dans ce moment « démythifiant » que s'inscrit la grande majorité des catalogues et brochures d'expositions collectives de photographes autochtones. Ainsi, dès la première brochure du corpus d'étude datant de 1984, la commissaire Jaune Quick-To-See Smith fait référence au photographe pour réfuter l'idée reçue de la disparition des cultures autochtones face à la modernisation : « Edward Curtis Did **not** record a vanishing race nor does this show record a vanishing race. » [accentuation de l'auteure] (Smith, 1984) Dans le catalogue *Visions* de 1985, Rick Hill consacre trois paragraphes complets au travail du photographe,

---

<sup>168</sup> Pour des références sur le travail de Curtis, voir la section dédiée au photographe dans la bibliographie.

<sup>169</sup> Ce livre accompagnait une exposition du même nom sur l'œuvre de Curtis. Organisée par Christopher Lyman, elle marquait le début d'une période critique qui s'employa notamment à remettre en cause la véracité ethnographique de *The North American Indian*.

dénonçant les mises en scène et les retouches photographiques et interrogeant le rapport qu'entretenait Curtis vis-à-vis de ses sujets. Il écrit : « Curtis was a self proclaimed saviour of the vanishing Indians, however he wanted to save *his* image of how Indians looked prior to contact. » (Hill, 1985 : 9) Ce rapport critique à l'œuvre de Curtis, en accord avec la vision désacralisante répandue dans les années 1980, continue d'être présent dans les catalogues et brochures par la suite. Ainsi, sur les 14 brochures et catalogues à l'étude, seulement quatre ne font pas mention du photographe et de son travail.

Toutefois, si Curtis est mentionné dans la quasi-totalité du corpus, aucun texte ne propose d'analyse plus approfondie du legs du photographe. Le catalogue *Native Nations*, publié en 1998, présente pourtant un texte signé par le chercheur en littérature et culture américaine Mick Gidley, spécialiste réputé de l'œuvre de Curtis dont le livre de référence, *Edward S. Curtis and the North American Indian, Incorporated*, paraissait la même année<sup>170</sup>. Celui-ci ne mentionne cependant *The North American Indian* et son auteur que sommairement, le propos du texte étant orienté sur les représentations photographiques historiques de façon plus générale. On notera néanmoins qu'une section thématique de *Native Nations* est dédiée aux reproductions du photographe historique, avec pour titre « Curious Curtis ». Ceci appuie l'idée que, dans la majorité du corpus, Curtis est, en quelque sorte, une invocation naturelle, comme « allant de soi », nécessairement convoquée dans la discussion sur les stéréotypes sans avoir à être véritablement justifiée. À titre d'exemple, on peut relever les références suivantes, dans *Image and Self in Contemporary Native American Photoart* (1995) :

Since the advent of photography in America over 150 years ago, Native Americans often have served as subject matter for photographers, such as Edward S. Curtis, who set out to document, or “capture”, what they believed to be a race of people vanishing in the face of progress. (Hood Museum of Art, 1995 : 6)

Ou dans *Our People, Our Land, Our Images* (2006) :

---

<sup>170</sup> Mick Gidley a publié deux études de référence sur le projet de Curtis. La première et la plus célèbre, *Edward S. Curtis and the North American Indian, Incorporated* (1998), étudie les implications idéologiques de *The North American Indian*. Gidley analyse les relations commerciales et institutionnelles complexes sous-jacentes aux publications de Curtis, et s'intéresse à tous les collaborateurs (politiques, économiques et techniques) ayant contribué à la réalisation de *The North American Indian*.



As photographic technologies developed and improved, Indigenous peoples were increasingly imaged as part of governmental surveys, documentation, expansionism, curiosity, and tourism. These images, such as the North American works of Edward S. Curtis, created and continuously contribute to the persistent stereotypes of Indigenous peoples. (Passalacqua, 2006: xi)

Dans son texte pour le catalogue *AlterNative* en 1995, Lynn Hill utilise même le terme « Curtis-ized » à plusieurs reprises :

In light of their history and their past relationship with the camera, contemporary artists have realized the importance of the photographic arts in deconstructing “Curtis-ized” images of First Nations people. (Hill, 1995 : 12)

La commissaire adjectivise ainsi le nom du photographe, renforçant l'idée que celui-ci possède une force évocatrice qui se passe de toute explication complémentaire.

Toutefois, une certaine évolution dans les références faites au photographe historique est repérable dans les deux derniers catalogues et brochures qui composent le corpus de la thèse. Le travail de Curtis y est en effet abordé par la lunette des photographes contemporains. Plutôt que d'être seulement et strictement envisagé lorsqu'il est question des stéréotypes, la mention au photographe est également faite en référence à son influence dans l'œuvre de photographes autochtones. Par exemple, dans son texte d'artiste publié dans *Our People, Our Land, Our Images* (2006), Larry McNeil mentionne le recours à ses « good friends » Edward Curtis et Tonto<sup>171</sup> comme protagonistes et catalyseurs pour ses œuvres satiriques (Larry McNeil dans Tsinhnahjinnie & Passalacqua, 2006 : 39). Dans le texte des brochures *Stealing the Gaze / Regards d'Acier* (2009), c'est à travers l'exemple des œuvres de David Neel et de Jeff Thomas que les commissaires font mention du photographe du XIX<sup>e</sup> siècle.

Ainsi, les textes présents dans le corpus d'étude sont, dans l'ensemble, peu nuancés vis-à-vis du photographe pictorialiste et reconduisent un discours démythifiant qui dénonce l'idéologie coloniale et primitiviste représentative de l'époque dans laquelle *The North American Indian* fut produit. Néanmoins, les deux dernières publications à l'étude laissent entrevoir la façon dont Curtis

---

<sup>171</sup> Tonto est un personnage fictif de Western américain représentant un autochtone, compagnon de *The Lone Ranger*, créé par George W. Trendle et Fran Striker.

a, comme l'exprime Lucy Lippard, fourni par inadvertance aux artistes autochtones une cible sur laquelle focaliser les notions changeantes d'authenticité (1992 : 25). L'œuvre du photographe allochtone a en effet constitué un catalyseur pour de nombreux artistes autochtones, et quelques exemples seront abordés dans la deuxième section de ce chapitre.

### 3.1.3 Pourquoi décoloniser? Les effets du stéréotype visuel

À la lecture des textes du corpus d'étude, on comprend donc rapidement que la photographie occupe une place déterminante dans la structuration du mythe de l'« Indien » et des stéréotypes qui l'alimentent. Pour des penseurs comme Homi Bhabha et Stuart Hall qui ont étudié les stéréotypes raciaux et leurs liens avec le système colonial, les stéréotypes se manifestent d'autant plus fortement dans des situations où les inégalités de pouvoir sont flagrantes. Ils constituent une forme discursive et hégémonique de pouvoir qui opère autant par la culture, la production de connaissances, l'imagerie et la représentation, que par d'autres moyens (Hall, 1997 : 263). Dans cette perspective, plusieurs textes du corpus de la thèse soulignent le fait que les stéréotypes ont des incidences qui s'étendent au-delà du domaine de la représentation et de l'image photographique elle-même. Ainsi, Rick Hill écrit dans le catalogue *Visions* en 1985 : « [P]hotographers and their Indian subjects have created more than just a photographic image. » (Hill, 1985 : 7) Pour Theresa Harlan dans *Strong Hearts* (1995), la restriction des images d'Autochtones à des portraits sentimentalistes réduit en même temps la survie des Autochtones à une question de nostalgie, excluant alors de la discussion les stratégies politiques de survie mises en place au cours des siècles (Harlan, 1995 : 20). Pour la commissaire de l'exposition *AlterNative* (1995) Lynn Hill, il s'agit de considérer l'effet psychologique des stéréotypes, dans la mesure où ceux-ci ont certainement contribué à restreindre la croissance culturelle, sociale et politique des peuples (Hill, 1995 : 11).

Dans son étude sur les stéréotypes de l'« Indien », Scott B. Vickers analyse la façon dont ceux-ci ont constitué un processus nécessaire à l'expansion coloniale (1998 : 29-30). La formulation de stéréotypes a en effet permis de remplacer les histoires et les identités autochtones hétérogènes par une identité universelle et homogène plus facilement assimilable et manipulable par les instances coloniales et les nouveaux arrivants. Vickers écrit à ce propos :

When Indians, as a homogeneous fictional entity, can then be consigned to the larger fiction of a mythology of the Other, they are voided of historical truth, cultural diversity,

and any archetypal relationship with the “real world,” and become stereotypes to be manipulated by their oppressors into a nonexistence preliminary to their ultimate extirpation. (Vickers, 1998 : 30-31)

L’un des effets majeurs des représentations stéréotypées est énoncé dès la première brochure d’exposition collective en 1984 : il s’agit de la difficulté, pour les Autochtones, de s’identifier à ces images. Ainsi, dans son court texte de présentation, la commissaire Jaune Quick-To-See Smith écrit :

Government, surveyors, priests, tourists and White photographers were all yearning for the ‘noble savage’ dressed in full regalia, looking stoic and posing like a Cybis statue. This has been the legacy of our past, handed down to Indian and non-Indian alike in magazines, newspapers and books. These aren’t likenesses that we know about. We cannot identify with these images. (Smith, 1984)

Lors des entrevues, cette difficulté de s’identifier aux représentations historiques stéréotypées de l’« Indien » a également été abordée par plusieurs des photographes. Par exemple, pour Jeff Thomas, le problème posé par les images historiques se situe notamment dans la disparité entre les archives photographiques conservées dans les collections publiques et les photographies de famille avec lesquelles il a grandi. Au cours de notre premier entretien, il m’expliquait :

*I remember when my grandmother showed me her photographs of events that took place in Six-Nations and in Buffalo. There were no people dressed looking like Indians. They were just like everybody else. That was my idea about what photography should look like. This is why I was so disappointed when I found that the archives and the collections were filled with photographs of Indians dressed from the 19<sup>th</sup> century. (Jeff Thomas, entrevue du 13 octobre 2017, Annexe C : 346)*

De plus, dans son texte d’artiste publié en 2006 pour le catalogue *Our People, Our Land, Our images*, il écrit à propos de ses recherches réalisées dans les livres d’histoire :

Because the Indian image was intended for white audiences and not for a First Nations audience, it is not surprising that I felt like an Indian tourist gazing at Indians. (Tsinhnahjinnie & Passalacqua, 2006 : 51)

Face aux images d’archive, le photographe se sent donc comme un « touriste indien », incapable de trouver dans les photographies d’archives un support pour la construction de sa propre subjectivité. Les représentations stéréotypées de l’« Indien » et leur omniprésence dans l’espace

médiatique posent problème pour la construction identitaire des sujets dans la mesure où elles favorisent une confusion entre réalité perçue et réalité vécue. Dans une entrevue retranscrite dans le catalogue d'exposition *Reminiscing...* (2000), Rick Hill s'exprime ainsi :

The big issue in my mind is trying to define who we are as real people today. We are not romanticized stereotypes of the past. We have a lot of difficult issues to face. We are trying to explore the issues of contemporary reality versus perceived reality. (NIIPA, 2000: 17)

La représentation, simplifiée et homogénéisée par l'effet du stéréotype, finit par devenir un critère d'authenticité qui prévaut sur l'identité du sujet réel, dont la complexité entrave la définition et la catégorisation de l'Autre. Cet effet de substitution est renforcé dans les représentations photographiques du fait du caractère indiciel du médium et de son réalisme qui favorisent l'incarnation des stéréotypes (Boëtsch & Ferrié, 2001 : 173).

Dans quelques textes du corpus d'étude, la problématique de l'authenticité de la représentation photographique face aux identités vécues est abordée à travers la figure du *real Indian*, que Paul Chaat Smith résume avec humour dans son texte pour le catalogue *Strong Hearts* (1995) :

The pictures in recent Indian coffee-table books, the ones that always seems to feature *Elder* and *Spiritual* in their titles, are a bit of deceptive flattery. The clear, unstated message of these books is this: the vast majority of Indians – there is no nice way to say it – disappoint. We have, apparently, lost our language, misplaced our culture. We rarely make rain anymore or transform ourselves into cougars and magpies. We use glass beads and disposable cigarette lighters and sometimes, when no one is looking, even throw trash out of our pickups. We are not worthy enough to be members of the coffee-table book tribe. [...] To me, those books and the photographers behind them are like big-game hunters on safari, and their big game is the real Indian. (Smith, 1995 : 7)

Dans le corpus, ce rapport au *real Indian*, imaginé et imaginaire, est également abordé par l'image, notamment à travers une photographie de Larry McNeil (Tlingit / Nisga'a), dont le regard est empreint d'un humour similaire à celui dont fait preuve la plume de Paul Chaat Smith. Publiée dans le catalogue *Reminiscing...*, qui marque le 15<sup>e</sup> anniversaire de la NIIPA en 2000, la photographie intitulée « Real Indian » (1997) est un autoportrait du photographe, appuyé sur une vieille voiture, qui pose devant un ancien poste de traite dont l'enseigne indique, en lettres capitales (Fig. 3.3) :

This is it! Most Interesting Spot in the West  
Visit - Watch - Trade  
Where Real Indians Trade  
As featured in Life - New Mexico - Look - Magazines and Newspapers

En posant de manière décontractée, en jeans et bras de chemise retroussés, les cheveux longs avec un bandeau autour de la tête dans un style vestimentaire fidèle à celui des années 1970, le photographe tlingit semble nous défier, de manière amusée, de répondre à la question : qui est le *real Indian* ici? En inscrivant sa présence dans l'image, près de l'enseigne invitant à voir les « vrais Indiens », McNeil exprime visuellement la problématique de l'authenticité de la représentation versus celle de l'identité réelle. Par cet autoportrait au ton satirique, les frontières entre authenticité de la représentation et identité réelle se brouillent de sorte que la notion même d'authenticité semble devenir obsolète et inopérante, faisant alors s'effondrer l'imaginaire du *real Indian*.

Figure 3.3. Larry McNeil. « Real Indians ». 1977.  
© Larry McNeil 2024, tous droits réservés. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.



Toutefois, ce brouillage des frontières peut parfois générer l'effet inverse, par lequel les Autochtones eux-mêmes deviennent les vecteurs du mythe de l'« Indien » suite à un processus d'intériorisation des stéréotypes. Dans son texte, Chaat Smith aborde en effet l'impact de ce *real Indian*, imaginé et imaginaire, sur les Autochtones eux-mêmes :

It is the terrible truth that most of us, in dark, painful moments, have felt inadequate for not living up to the romantic images. We know they aren't really true, of course.

We are somehow supposed to be immune from their powerful beauty, yet the reality is that we are particularly vulnerable. (Smith, 1995 : 9)

Ainsi, les représentations stéréotypées de l'« Indien » peuvent devenir le critère à travers lequel les Autochtones eux-mêmes envisagent leur construction identitaire, justifiant d'autant plus la nécessité du travail de déconstruction comme celui amorcé par la photographie de Larry McNeil.

### 3.2 Renverser le mythe de l'« Indien » : la photographie comme agent de déconstruction

De tous les arguments et éléments de discours développés dans les catalogues et brochures d'expositions collectives de photographes autochtones, la question des stéréotypes constitue l'un des aspects les plus fondamentaux de la colonisation des représentations photographiques et, par conséquent, de leur décolonisation. Les enjeux liés à la représentation photographique dépassent les seules frontières de la figuration et ont des incidences sociales, culturelles et politiques qui marquent l'histoire des rapports entre Autochtones et Allochtones. La déconstruction des stéréotypes constitue, par conséquent, un enjeu éminemment politique, que Lynn Hill exprime dans le catalogue *AlterNative* (1995) de la façon suivante :

The deconstruction/reconstruction of stereotypes has been a lengthy process with many social and political implications. Reclaiming these stereotypes establishes ownership and control which, in turn, provides the power to change and reconstruct past conventions. (Hill, 1995 : 11)

Le recours à la photographie dans cette entreprise est loin d'être anodin. La commissaire explique à ce propos : « Today, contemporary artists use the same medium – a medium that had, for many years, been an intrusion into their lives – as a method to create images of their realities. » (Hill, 1995 : 12)

Les mêmes caractéristiques qui ont fait du médium un outil privilégié des politiques coloniales et de la figuration mythique de l'Autre peuvent être utilisées pour proposer une autre image des Autochtones, plus contemporaine et conforme aux expériences vécues. Dans cette perspective, Richard Ray Whitman me disait lors de notre entrevue téléphonique :

*And I think that by using [Photography], I began to understand how it could be used not necessarily against us but for us, in terms of presenting ourselves or representing*

*ourselves. It was a wonderful tool to be used. But it was also about a lot of misconceptions... I mean we have been visited by filmmakers, photographers and anthropologists, missionaries and all... And their perceptions of us... They've only been able to get a sort of superficial idea of us which has led to a lot of misconceptions about Indian people and Indian cultures.* (Richard Ray Whitman, entrevue du 11 avril 2020, Annexe K : 429)

Ainsi, en contrepied à sa capacité de contrôle et d'assujettissement, le potentiel émancipateur de la photographie est invoqué pour renverser les schèmes représentationnels hérités principalement du XIX<sup>e</sup> siècle et changer les perceptions des Allochtones sur les Autochtones. C'est ainsi que, dès 1986, la co-directrice de la NIIPA, Brenda Mitten, écrit dans l'introduction du catalogue *Visions* : « By using photography as a visual element, other people will be encouraged to look at the real image of Native people as they live and work in today's world. » (NIIPA, 1985 : 3) Dans le même catalogue, les propos suivants de la photographe kanien'kehá:ka Valerie General sont reproduits : « I hope my photographs will somehow change the non-natives' stereotypical idea of native people. » (NIIPA, 1985 : 15)

Vingt ans plus tard, l'enjeu reste similaire. En 2006, dans le catalogue *Our People, Our Land, Our Images*, le photographe Zig Jackson (Mandan / Hidatsa / Arikara) parle de sa propre pratique en ces termes :

As an Indian artist, I feel a responsibility to deconstruct the pervasive myths and misconceptions about Native Americans, in order to reveal more accurate and informed representations. I use my art as a means of demythologizing my own history and breaking down the prevailing stereotypes, social constructs, paternalistic attitudes, and romanticized images perpetuated by popular media and folklore. (Tsinhnahjinnie & Passalacqua, 2006 : 31)

Dans le but de dénoncer, déconstruire et renverser ce mythe de l'« Indien » et les stéréotypes afférents, différentes stratégies sont utilisées à travers le corpus, que ce soit dans les textes, les images ou même la mise en page des publications. Une étude diachronique permet d'en examiner tant les évolutions que les récurrences et les persistances.

### 3.2.1 Discours sur le stéréotype et stratégies de déconstruction : évolutions et persistances

Dans l'ensemble, le discours sur les stéréotypes et sa déconstruction reste, en substance, inchangé des années 1980 aux années 2010, bien qu'on puisse dégager des différences et des évolutions dans la façon dont le sujet est traité dans les catalogues et brochures du corpus de la thèse selon les périodes.

Par exemple, les textes publiés dans les années 1980 jusqu'au début des années 1990 font avant tout état d'un positionnement dénonciateur. Le ton des textes des années 1980 est en effet souvent incisif, parfois polémique. Le stéréotype est appréhendé comme une sorte d'évidence nécessaire à la compréhension des enjeux coloniaux de la représentation, et semble découler essentiellement des images historiques réalisées par des Allochtones. Ces représentations et leur prolifération sont ainsi envisagées comme une sorte de prérequis, de facteur explicatif à la nécessité de rendre visibles les photographes autochtones. Si les stratégies de déconstruction et de renversement ne sont pas nécessairement abordées dans ces premiers textes, ce sont les images reproduites elles-mêmes qui attestent du mouvement de renversement engagé. Le seul fait de présenter des photographies réalisées par des Autochtones apparaît comme le moyen même de cette déconstruction.

En effet, dans les années 1980, la mise en exposition de photographes autochtones contemporains réfute d'emblée certains stéréotypes liés aux peuples autochtones. Une nette opposition est d'ailleurs affirmée entre les productions historiques réalisées par des Allochtones et les images des photographes autochtones. Par exemple, dans le texte de la première brochure du corpus d'étude, Jaune Quick-To-See Smith énumère les différences, qu'elle définit comme majeures, entre les photographes autochtones et les photographes allochtones, notamment le fait que les clichés réalisés par des photographes autochtones ne sont pas les images universelles des « Indiens » : « They are not heroic, noble, stoic or romantic. What they show is human warmth and an intimacy with their subject. » (Smith, 1984) Dans le même ordre d'idée, dans son texte pour *Visions* (1985), Rick Hill aborde les photographies d'archives en termes de manque :

The archival photographs often show the facts of the Indian people – their face, the clothing, their home, the work. What is missing is the sense of the individual. In historic photography, Indians and Inuit are often props in an anthropological story, not seen as character in their own life. (Hill, 1985 : 9)



Ainsi, dans les années 1980, la dimension humaine et relationnelle du dispositif photographique, ainsi que la mise en valeur du lien entre le photographe et son sujet, apparaissent comme fondamentales de la lutte contre les stéréotypes. Les propos de Jeff Thomas reproduits dans le catalogue *Visions* appuient cette idée :

Photographs of Native people have perpetuated unrealistic symbols or shown only the negative aspects of our lives. Missing from these stereotypical photographs is the humanity of people. (Jeff Thomas dans NIIPA, 1985 : 41)

Face à une histoire où le médium a trop souvent été utilisé pour la typification et la classification de l'Autre, il faut restaurer l'humanité des sujets à travers le processus photographique.

À partir du milieu des années 1990, le ton du discours évolue et certains textes du corpus d'étude présentent un développement plus approfondi et documenté sur la question des stéréotypes visuels et la nécessité de leur déconstruction. Un discours critique qui va au-delà de la seule dénonciation se développe. Le ton des textes est également plus nuancé, moins polémique, et les arguments sont plus étayés. Cette évolution reflète une tendance plus générale de la décennie, les années 1990 constituant en effet une période au cours de laquelle les écrits théoriques sur le stéréotype augmentent<sup>172</sup>.

Dans le catalogue *AlterNative. Contemporary Photo Compositions* (1995), le texte de la commissaire Lynn Hill, intitulé « Historical Confluence », est entièrement dédié à l'histoire des représentations des Premiers Peuples en Amérique du Nord. L'auteure aborde non seulement la question du stéréotype, mais inscrit également l'impulsion de déconstruction dans une tradition artistique<sup>173</sup> :

The past artistic and cultural achievements of the contemporary First Nations artists who began the movement to deconstruct images and idea surrounding the myth of the

---

<sup>172</sup> À titre d'exemple, on peut mentionner l'ouvrage d'Homi Bhabha (1994), *The Location of Culture*, dans lequel un chapitre est consacré à la question du stéréotype racial. Certains spécialistes en études culturelles, comme Stuart Hall, ce sont aussi intéressés à la question. Du côté des études en français, Ruth Amossy a beaucoup travaillé sur ce sujet dans les années 1980 et 1990.

<sup>173</sup> L'auteure situe les débuts de cette impulsion artistique pour déconstruire les stéréotypes et les biais représentationnels historiques avec le travail de l'artiste ojibwe Carl Beam qui, dès 1977, incorpora des photographies historiques dans ses œuvres (Hill, 1995 : 11).

Indian have had a strong influence on this decade's contemporary art scene. It is through past achievements that artists today can positively reconstruct images to contextualize and express their current concerns from an *AlterNative* perspective. (Hill, 1995 : 12)

La critique des stéréotypes constitue en effet un thème central chez les artistes modernes et contemporains autochtones (Berlo & Phillips, 2015 : 23), et le texte de Lynn Hill met de l'avant la façon dont le travail de déconstruction des stéréotypes entrepris depuis les années 1970 par des artistes contemporains comme Carl Beam (Ojibwe), Jane Ash Poitras (Nehiyaw) ou encore Gerald McMaster (Nehiyaw), a exercé une forte influence sur les productions de la décennie 90. Ces artistes ont utilisé les photographies d'archives non seulement dans une perspective critique vis-à-vis de l'histoire coloniale, mais aussi, comme l'a suggéré Martha Langford à propos des œuvres de Carl Beam, dans une logique de réclamation et de réappropriation de l'histoire et de la mémoire visuelle (2007 : 217-231). Les archives photographiques représentent ainsi un matériau de choix pour les artistes qui, en les intégrant à leurs œuvres, mettent au jour les formes de pouvoir dont elles sont l'expression et en réorientent le sens et la lecture.

Le texte de Lynn Hill dans *AlterNative* est toutefois le seul à traiter de l'utilisation de la photographie comme matériau de l'art. Dans le reste du corpus de la thèse, un seul exemple visuel de ce recours au médium dans les autres disciplines artistiques est proposé : il s'agit de deux œuvres de l'artiste seneca-tuscarora George Longfish publiées en 1995 dans le catalogue *Strong Hearts* d'*Aperture* (Roalf, 1995 : 50 et 52-53). Ainsi, l'ensemble des publications à l'étude est avant tout orienté vers le renversement des stéréotypes par la pratique photographique et les œuvres qui en résultent. Il est toutefois important de pointer l'influence du médium dans un mouvement artistique de déconstruction plus large. À cet effet, le texte de Lynn Hill permet de situer le renversement et la déconstruction des stéréotypes comme une tendance artistique à part entière dans laquelle la photographie, comme image et comme pratique, occupe une place centrale.

Finalement, les textes de la fin des années 2000 sont révélateurs de la persistance du discours sur les stéréotypes. En effet, dans les deux dernières publications du corpus, cette question est abordée dès les premières phrases de l'introduction d'*Our People, Our Images, Our Land* (2006) et du texte commissarial de *Steeling the Gaze / Regards d'acier* (2009). Si, dans le catalogue de 2006, le sujet sert surtout d'introduction au propos de la commissaire Veronica Passalacqua, dans la brochure de

2009 la question des stéréotypes traverse l'ensemble du texte et occupe environ la moitié de l'argumentaire des commissaires. Malgré des évolutions dans le traitement du sujet, on constate donc la persistance de la thématique à travers le temps et les différentes publications.

Commentant une déclaration de Paul Chaat Smith, les commissaires de *Steeling the Gaze / Regards d'acier*, Steven Loft et Andrea Kunard, résument la situation ainsi :

It has become easy to dismiss early-twentieth-century articulations of the stereotype of the “Indian”. We generally feel that we are beyond the broad conceptions and racist imagery of previous times, and, generally, we are. However, Chaat Smith was asserting in 1994 that mass media images of Aboriginal people have not improved, they have only become more subtle. His statement is just as true today. [...] The myth-making machine of film and television continues to be enamored with stereotypical representations of Aboriginal peoples because they suit their purpose. The narrative of the “savage” (noble or otherwise) and the “dispossessed” each serve a socio-political agenda. (Kunard & Loft, 2009)

Les commissaires revendiquent alors l'exposition comme lieu de résistance dans lequel les œuvres viennent remettre en question l'idée que les stéréotypes envers les Autochtones n'existeraient plus. Ainsi, comme l'explique l'artiste et chercheuse métis Sherry Farrell Racette, l'autorité de la photographie coloniale a toujours du pouvoir<sup>174</sup> malgré la critique rigoureuse de son inexactitude et de son artificialité (2011 : 79).

Dans l'ensemble du corpus, une stratégie, à la fois éditoriale et discursive, ressort de façon prépondérante et récurrente : l'affirmation et la mise en valeur de la diversité pour contrer l'homogénéité véhiculée par les représentations stéréotypées. Pour Véronica Passalacqua, co-commissaire de l'exposition *Our People, Our Land, Our Images* (2006), la diversité des sujets traités constitue même un aspect spécifique de la photographie contemporaine autochtone (Passalacqua, 2006 : xv). Ainsi, de la plus courte brochure au catalogue le plus volumineux, une

---

<sup>174</sup> À titre d'exemple récent, mentionnons, en 2020, l'exposition en ligne *Developing Stories: Native Photographers in the Field*, née d'une collaboration entre le Smithsonian's National Museum of the American Indian (NMAI) et trois photojournalistes autochtones. Dès la page de présentation de l'exposition, il est écrit que le désir initial des trois photographes réside dans la volonté de briser les stéréotypes sur les peuples autochtones et de rendre compte de la diversité et la complexité de leur vie contemporaine. Loin d'être un cas isolé, ce type d'exemple montre que le chantier de renversement des stéréotypes constitue toujours un sujet d'actualité.

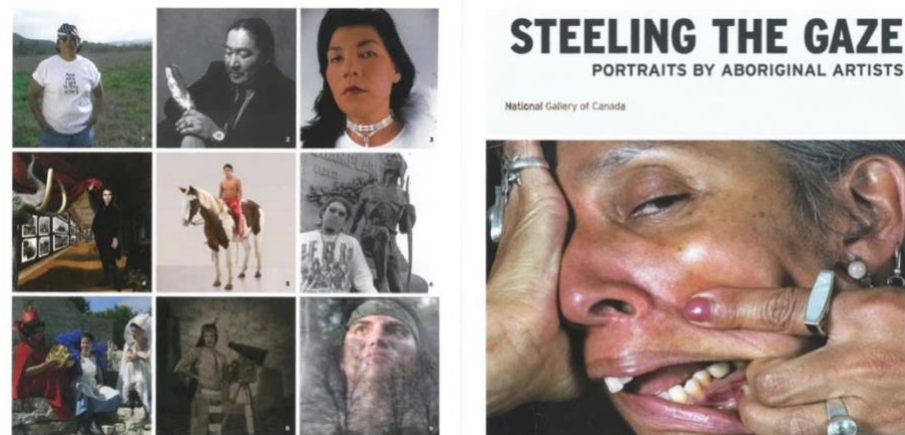
Pour plus d'informations sur l'exposition, consulter le site internet du projet : <https://americanindian.si.edu/developingstories/>

majorité des publications du corpus de la thèse privilégie la reproduction d'une grande variété d'images (Fig. 1.1, 2.1, 3.4 et 3.5), priorisant parfois leur nombre par rapport à leur taille. Par exemple, dans le cas de la brochure *Langage of the Lens* (1990), celles-ci ne sont que des petites vignettes assez peu lisibles (Fig. 2.1).

Figure 3.4. Aperçu de la première et de la dernière page de la version française de la brochure *Regards d'Acier. Portrait par des Artistes Autochtones* (2009). Tous droits réservés.



Figure 3.5. Aperçu de la première et de la dernière page de la version anglaise de la brochure *Stealing the Gaze. Portraits by Aboriginal Artists* (2009). Tous droits réservés.



En plus de la variété des sujets explorés, les images elles-mêmes font état d'une diversité d'approches et de techniques photographiques, allant de la photographie documentaire aux montages numériques plus complexes en passant par le portrait, la surimpression ou le photocolage.

La diversité est d'ailleurs clairement revendiquée dans plusieurs textes du corpus. En voici un exemple dans *Image and Self in Contemporary Native American Photoart* (1995) :

Shown together, their work attests to the diversity that exists both within and between Native American cultures. (Hood Museum of Art, 1995: 5)

[...] Using imagination to draw from many sources, Little Turtle, Niro, Rickard, Tsinhnahjinnie, and Whitman clearly demonstrate that diversity strengthens both their identities and their art. (ibid : 7)

Dans *Strong Hearts. Native American Visions and Voices* (1995) :

The scope and diversity of their photographs [...] present a world apart from what most people imagine when they hear the word "Native American photography". (Roalf, 1995 : 3)

Ou encore dans *Steeling the Gaze: Portraits by Aboriginal Artists* (2009) :

[The artists in the exhibition] represent the wide plurality of Aboriginal histories, cultures, traditions and contemporary realities [...]. (Kunard & Loft, 2009)

La multiplicité des images reproduites et leur diversité thématique et technique constituent une véritable stratégie de déconstruction des stéréotypes dans la mesure où elles viennent réfuter l'homogénéité identitaire et culturelle imposée de l'extérieur. La pluralité de la représentation agit ainsi comme preuve de la pluralité des cultures et des identités. Dans le catalogue de l'exposition *AlterNative* (1995), Lynn Hill écrit à cet effet :

The First Nations are a diverse group of people with individual and distinct manners of dress, art, politics, and religious practices, but these forged, commercial images denied the reality of such diversity. This visual homogenization of First Nations people, regardless of their cultural origins, contributes to the belief in "pan-Indianism". This generalization is a misconception still held today. (Hill, 1995: 9)

Pour contrecarrer cette croyance en un « pan-indianisme » généralisant et homogénéisant, les légendes ou les biographies des photographes font mention, dans la majorité du corpus d'étude, de leur nation ou de leur affiliation culturelle. Ce procédé est présent de la première brochure en 1984 jusqu'à la dernière en 2009, et apparaît ainsi comme un choix éditorial visant à mettre en valeur et à accentuer la diversité culturelle des photographes représentés.

Enfin, une autre stratégie discursive se démarque de plusieurs textes du corpus d'étude : l'expression du recours à la photographie comme moyen d'affirmer les relations des peuples autochtones à la modernité et à l'utilisation des technologies. Par exemple, Veronica Passalacqua souligne dans *Our People, Our Land, Our Images* (2006) :

To consider that Indigenous peoples would not utilize new technologies is, at best, naïve. [...] But as Hulleah Tsinhnahjinnie once said, "It has always been traditional to be innovative and try new things." (Passalacqua, 2006 : xix-xx)

Et Steven Loft et Andrea Kunard écrivent dans *Stealing the Gaze: Portraits by Aboriginal Artists* (2009) :

By turning the camera on themselves, their families and their communities, the contemporary artists in *Stealing the Gaze* [...] demonstrate the constant and active engagement of Aboriginal peoples with the concerns of modernity. (Kunard & Loft, 2009)

Depuis ses débuts, le médium photographique a en effet cristallisé un certain nombre de conceptions sur la modernité et l'avancement technique que la doxa n'accordait pas aux Autochtones. Historiquement, la pensée évolutionniste et la classification des cultures autochtones comme primitives ont ancré l'idée que les sociétés autochtones présentaient un développement technologique moins avancé que les sociétés dites civilisées, les avancées techniques constituant un critère de jugement de l'évolution des peuples. Érigeant la maîtrise de la technologie en forme de pouvoir et de domination, ce modèle de pensée, intrinsèquement lié au colonialisme, contribue à placer les sociétés autochtones dans le passé des sociétés euroaméricaines et entérine les grandes dichotomies « civilisé/sauvage », « moderne/traditionnelle ». Ainsi, comme l'expliquent Walter Mignolo et Catherine Walsh, la colonialité est constitutive du concept de modernité (2018 : 4).

Dès lors, la mise en avant de l'utilisation de la photographie constitue en elle-même une stratégie de renversement des stéréotypes car, comme l'explique l'historien de la photographie François Brunet, la photographie « tend à se transformer en modèle ou critère théorique pour des investigations de la modernité scientifique, artistique, culturelle. » (2000 : 16) L'expression de son usage par les Premiers Peuples représente ainsi tout autant une expression du caractère moderne des cultures qu'une récusation de la pensée évolutionniste et de la vision coloniale des cultures

autochtones comme primitives. L'historienne de l'art Julie Nagam (Métis / Allemande / Syrienne) explique à cet effet : « [...] Indigenous people have always been fascinated by technology; we have continued to evolve and manipulate media for thousands of years. » (2016 : 80-81) Dans la même perspective, Rick Hill écrit dans le catalogue *Reminiscing* (2000) :

[W]e should not shrink from the challenge to try to “Indianize” technology, just as we did the glass bead. The glass bead was a foreign technology introduced to our people, and it has become traditional. (NIIPA, 2000: 21)

Ainsi, l'affirmation du recours à la photographie représente une façon de revendiquer plus que la simple utilisation du médium comme forme d'art autochtone. Elle constitue également un moyen de réaffirmer l'adaptation constante des Premiers Peuples et leur utilisation historique des technologies, mettant ainsi à mal le cantonnement des modes d'expressions autochtones dans la catégorie des arts primitifs ou ethnographiques.

Ainsi, alors que le discours sur les stéréotypes dans les textes du corpus de la thèse montre autant des évolutions que des persistances, leur étude diachronique permet de faire ressortir deux principales stratégies éditoriales et discursives de leur déconstruction.

### 3.2.2 Stratégies photographiques de décolonisation

Outre son importance dans les textes, la déconstruction des stéréotypes constitue une thématique prééminente du travail des photographes autochtones présentés dans le corpus de la thèse. Que ce soit de façon directe ou indirecte, la grande majorité des images reproduites dans les catalogues et brochures d'expositions collectives pourraient être examinées sous cet angle. À travers quelques exemples choisis pour leur représentativité, je ferai ressortir ici trois stratégies visuelles principales, que j'ai déterminées comme les plus symptomatiques de l'entreprise de déconstruction des stéréotypes à l'œuvre dans les publications du corpus d'étude.

#### 3.2.2.1 Le banal et l'ordinaire contre l'exotisme spectaculaire

Si le renversement des stéréotypes apparaît comme une thématique visuelle particulièrement importante des années 1990, en accord avec la tendance discursive de la décennie, elle est néanmoins présente dès les premiers catalogues et brochures des années 1980 où, comme

mentionné précédemment, le simple fait d'exposer des photographes autochtones constitue le moyen même par lequel s'effectue la déconstruction. Dans ces premiers catalogues et brochures d'expositions collectives, la réponse et le renversement de l'iconographie stéréotypée s'opèrent avant tout par le biais de photographies vernaculaires et documentaires, tirées de la vie quotidienne des photographes ou réalisées lors de célébrations telles que les pow-wow<sup>175</sup>, devenus une force de ralliement de la survivance culturelle au XX<sup>e</sup> siècle (Martin & Boyer, 2000 : 9). La grande majorité des photographies présentent des portraits, individuels ou de groupe, de personnes que l'on devine être des membres de la famille ou de la communauté des photographes. Hormis les clichés pris lors de pow-wow, ces images sont le plus souvent dénuées des attributs que l'observatrice allochtone pourrait associer à l'Autochtonie, prévenant alors toute identification possible aux images stéréotypées de l'« Indien » (Fig. 3.6).

Figure 3.6. Aperçu de la troisième page de la brochure *Contemporary Native American Photography* (1984).  
Tous droits réservés.



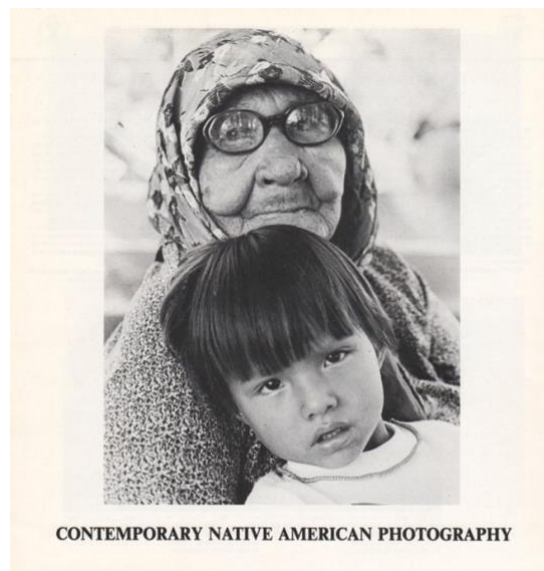
Les portraits sont ceux de personnes ordinaires, dans leur habit de tous les jours. Par exemple, sur la première page de la brochure de 1984, *Contemporary Native American Photography*, un portrait en pleine page montre une aînée tenant dans ses bras un enfant (Fig. 3.7). La légende de la photographie, prise par Kathleen Westcott, indique qu'il s'agit de Mrs Hogan et son arrière-petit-

<sup>175</sup> Traditionnellement des événements religieux ou des célébrations d'exploits guerriers, la forme contemporaine des pow-wow s'est développée dans les grandes plaines des États-Unis à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et s'est ensuite développée à travers l'ensemble du territoire nord-américain à partir des années 1960-1970 (Martin & Boyer, 2000 : 34).



fil, certainement une aînée respectée de la communauté ou une proche de la photographe. L'identification, dans les légendes, des personnes par leur nom ou par leur prénom constitue, en soi, une façon d'affirmer l'identité individuelle des sujets, à l'inverse de beaucoup d'images d'archives qui ont relégué les sujets dans l'anonymat, contribuant ainsi à précipiter leur mythification<sup>176</sup>.

Figure 3.7. Aperçu de la première page de la brochure *Contemporary Native American Photography* (1984).  
© Kathleen Westcott, tous droits réservés.



Le choix d'une telle image en couverture ne semble pas anodin, et les deux visages constituent un écho visuel au texte de la commissaire Jaune Quick-To-See Smith qui revendique l'intimité entre le photographe et ses sujets comme l'une des grandes différences entre un photographe autochtone et un photographe allochtone. L'intimité avec les sujets est ici évoquée par le cadrage rapproché qui donne l'impression d'une proximité et nous laisse face à deux visages et leur humanité, sans que l'on puisse véritablement leur accoler d'étiquette. En effet, aucun indicateur visuel de l'autochtonie ne transparaît de la photographie de Mrs Hogan et son arrière-petit-fils. Cet exemple

---

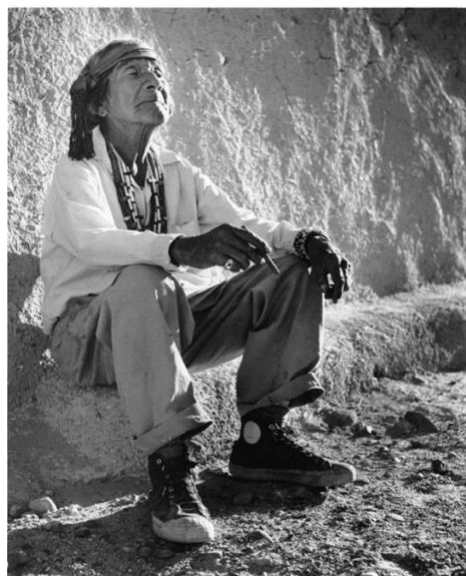
<sup>176</sup> Une majorité des photographies d'archives, notamment celles réalisées dans le cadre de l'anthropologie, ne mentionnait que l'origine ethnique des personnes, sans les identifier personnellement. Ce défaut d'identification a inspiré, dans différents pays colonisés, des projets de rapatriement visuel qui s'attachent notamment à identifier les sujets photographiés. En Amérique du Nord, on peut citer, par exemple, *Project Naming*, réalisé à partir des fonds iconographiques de Bibliothèque et Archives Canada, ainsi que *Plateau Peoples' Web Portal*, un projet collaboratif mis en œuvre et géré par plusieurs nations et qui permet d'accéder en ligne aux collections de différentes institutions américaines.

est emblématique du type de représentations courantes dans les années 1980 : la mise en valeur d'une certaine banalité des sujets, pour aller à l'encontre de l'exotisme spectaculaire qui a nourri les représentations de l'« Indien ». Dans cette perspective, Shelley Niro, réputée pour faire intervenir les femmes de sa famille dans ses mises en scène photographiques, me disait lors de notre première entrevue :

*If you look at Westerns or any film that has a kind of Native American depiction in them, it's very limited and not very progressive. When I was growing up, people who were in films were being archived even though they were playing as actors. I just found that this was so bleak; these guys are being archived, and the more popular ones get to be archived through their whole life. I was kind of jealous of that. These people are being archived but nobody around me was. So, I thought, "I am going to take this opportunity and archive people that are directly in front of me" – my mother and my sisters mostly. They didn't fit the status quo of universality or anything like that. But I just thought, "I am going to make it part of my practice to make their faces present". And it even goes this far as saying that Native American women were not being represented unless it was in a specific way. I didn't want my way to be specific. I wanted it to be just ordinary, the kind of people you walk by in the street. So, that became kind of a mission of mine. (Shelley Niro, entrevue du 8 février 2018, Annexe E : 363-364)*

Même si le travail de Shelley Niro s'est rapidement distancié de la photographie documentaire ou vernaculaire à proprement parler, ses propos appuient l'idée que la mise en image de l'ordinaire, d'une déspecification des sujets, constitue une stratégie visuelle de décolonisation à part entière.

Figure 3.8. Lee Marmon. « White Man's Moccasins ». Jeff Sousea, Laguna Pueblo. 1954.  
© Lee Marmon, tous droits réservés.



On retrouve ce principe non seulement dans la majorité des clichés présentés dans les catalogues et brochures des années 1980, mais aussi dans les décennies suivantes. Par exemple, la photographie de Lee Marmon, « White Man's Moccasins » (Fig. 3.8), qui a été publiée dans trois catalogues du corpus d'étude<sup>177</sup>, est particulièrement intéressante pour aborder ce rapport au banal dans la mesure où elle figure un décalage inattendu quant à la perception de l'ordinaire dans la représentation des Autochtones. Sur ce cliché pris en 1954, un homme assez âgé est assis contre un mur et semble profiter du soleil, les yeux fermés et le visage tourné vers la lumière, en fumant un cigarillo. Dans le catalogue *Strong Hearts* (1995), la légende nous informe qu'il s'agit de Jeff Sousea, Laguna Pueblo, un aîné de la communauté de Lee Marmon. Après son retour de la Seconde Guerre mondiale, le photographe s'est consacré à documenter la vie et les habitants de sa nation. Dans cette image, ce ne sont pas les vêtements de ville que portent le sujet qui interpellent le plus, mais ses souliers : une paire de baskets montantes d'une marque américaine populaire et grand public<sup>178</sup>, qui sont également devenues une sorte de symbole d'un mode de vie urbain et moderne « à l'américaine ». Un certain humour se dégage du cliché dans la mesure où les chaussures portées par le sujet ne correspondent pas aux représentations habituelles des Autochtones. Le caractère banal des baskets, portées par des millions d'euroAméricains, devient ici un élément visuel qui déstabilise nos attentes quant à la représentation d'un aîné Laguna Pueblo. Le motif de la chaussure vient alors perturber les codes représentationnels de l'« Indien », en inscrivant non seulement le sujet dans le XX<sup>e</sup> siècle<sup>179</sup>, mais en le présentant également dans un style vestimentaire que l'on s'attendrait à voir porté par une population plus jeune et urbaine. Ici, les baskets montantes d'une marque américaine populaire et grand public placent plutôt le sujet dans une américanité partagée où la distance entre un « eux/nous » se réduit à mesure que les signes visuels considérés comme exotiques s'effacent. La fonction documentaire de la photographie et son caractère indiciel favorisent alors l'ancrage du sujet dans un temps contemporain qui s'oppose au temps mythique et indéfini de la plupart des images stéréotypées de l'« Indien ». De plus, le titre de la photographie,

---

<sup>177</sup> Cette photographie est reproduite dans *Strong Hearts* (1995 : 24), *Native Nations* (1998 : 15) et *Our People, Our Land, Our Images* (2006 : 38). « White Man's Moccasins » est considérée comme l'image la plus célèbre du photographe. L'histoire derrière cette photographie est racontée dans Lee Marmon and Tom Corbett (2015 : 100).

<sup>178</sup> Les chaussures sont soit des baskets de la marque *Converse*, soit de la marque *Keds*. Les deux marques de chaussures ont réalisé des modèles similaires qui ont été très populaires aux États-Unis au XX<sup>e</sup> siècle et sont considérées comme des marques de l'« American Way of Life ».

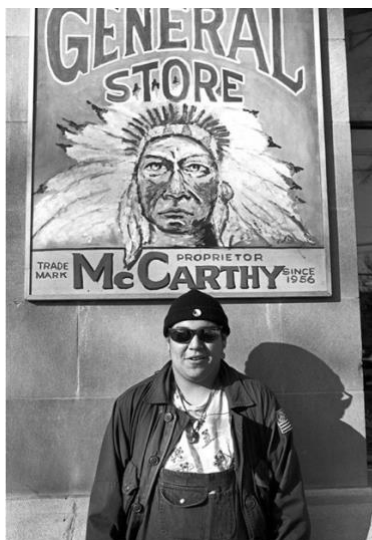
<sup>179</sup> La *Converse Rubber Shoe Company* a été fondée aux États-Unis en 1908, et la compagnie *Keds* a été fondée en 1916.

« White Man's Moccasins », vient non seulement renforcer le jeu humoristique de l'association peu attendue entre le symbole américain de la basket et un aîné Laguna Pueblo, mais il pointe également vers un autre niveau de lecture : celui de l'usage, par les cultures autochtones, des symboles et des objets de consommation occidentaux. Ainsi, dans ce cliché de Lee Marmon, la chaussure devient un motif qui ouvre la voie à l'effondrement de certains stéréotypes par le brouillage des dichotomies « moderne/traditionnel », « ordinaire/exotique ».

### 3.2.2.2 Le corps comme intervention performative

Si dans la photographie « White Man's Moccasins » de Lee Marmon c'est principalement par le motif des baskets que s'opère l'ébranlement des poncifs sur les Autochtones, dans de nombreux autres cas c'est à travers l'intervention des sujets photographiés dans l'espace de l'image que s'effectue le renversement des stéréotypes, qu'il s'agisse de l'intervention des photographes eux-mêmes ou de celles des sujets représentés. Cette intervention peut prendre différentes formes. Plusieurs exemples montrent la façon dont les sujets se mettent en scène pour confronter ou parodier les idées reçues sur les Autochtones en juxtaposant, dans l'image, leur corps avec des signes d'une indianité stéréotypée. On pense par exemple à la photographie « Real Indian » de Larry McNeil (Fig. 3.3), discutée plus tôt. On retrouve également ce type d'intervention dans les portraits que Jeff Thomas réalise de son fils Bear depuis les années 1980, et dont deux images sont publiées dans le corpus de la thèse.

Figure 3.9. Jeff Thomas. « How Do You Measure Up? ». 1994.  
© Jeff Thomas, tous droits réservés. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.



L'une d'elles, reproduite en 2006 dans *Our People, Our Land, Our Images*, représente Bear, avec un bonnet et des lunettes de soleil, qui pose devant une enseigne de Magasin général sur laquelle est dessinée un visage d'« Indien » avec une coiffe de plumes (Fig. 3.9). Prise en 1994, la photographie s'intitule « How Do You Measure Up? », que l'on pourrait traduire par « Comment se sentir à la hauteur? ». À travers cette question formulée à la deuxième personne, on peut se demander à qui s'adresse le photographe : s'agit-il d'une question d'ordre général qui cherche à savoir comment on fait pour se positionner et se construire, en tant qu'Autochtone, face à toutes ces représentations de l'« Indien » qui continuent d'occuper l'espace public? Ou le photographe s'adresse-t-il à nous, lectrices, pour nous inviter à réfléchir à notre propre définition de l'autochtonie, les images que l'on y associe et l'impact qu'elles ont sur les personnes réelles? Toujours est-il que la juxtaposition du fils du photographe, sans signes distinctifs d'autochtonie, posant devant ce dessin d'« Indien », crée un brouillage des pistes en faisant se confronter l'identité contemporaine et l'identité colonisée, figurée et imaginée. Comme pour la photographie de McNeil « Real Indian », la seule présence de Bear dans l'image semble faire s'effondrer toute possibilité d'envisager que l'autochtonie serait plus authentique, mieux représentée par le dessin sur l'affiche. Lors de notre première entrevue, Jeff Thomas me parlait de la façon dont la première image de sa série des *Bear portraits*, réalisée en 1984<sup>180</sup>, avait changé sa façon d'envisager la photographie :

*I realized that I couldn't respond to what was found because it would never reflect on me culturally. I had to intervene. That was a major turning point.* (Jeff Thomas, entrevue du 13 octobre 2017, Annexe C : 332)

Jeff Thomas exprime ici un enjeu fondamental de la décolonisation de la photographie. Dans sa quête d'une mise en image de son expérience d'« Iroquois-urbain », tel qu'il se définit, il lui fallait intervenir dans l'image même et marquer sa présence, car il ne trouvait pas, dans son environnement – Toronto –, quelque chose auquel s'identifier et qui le représentait culturellement. Ici, l'intervention s'opère par l'inscription du corps de son fils dans l'espace de l'image. Lors de l'une de nos discussions, Thomas me disait que les photographies de Bear représentaient, en un sens, des autoportraits dans la mesure où son fils constitue une extension de lui-même (Jeff Thomas, entrevue du 13 octobre 2017, Annexe C : 346). Ainsi, par l'intermédiaire du corps de son fils, c'est

---

<sup>180</sup> La photographie en question s'intitule « Culture Revolution » et fait désormais partie des photographies les plus connues de Jeff Thomas. Elle a été acquise par la *Art Gallery of Ontario* en 2016.

Jeff Thomas lui-même qui intervient dans l'espace de l'image pour inscrire sa présence dans le paysage urbain et ainsi perturber nos idées reçues sur l'autochtonie.

Figure 3.10. Erica Lord. « Untitled (I Tan) ». Chicago. 2006. De la série *Tanning Project*.  
Extrait de la page 65 du catalogue *Our People, Our Land, Our Images* (2006).  
© Erica Lord, tous droits réservés.



D'autres photographes utilisent leur propre corps pour intervenir dans l'image et confronter, par leur présence, les poncifs sur les Autochtones. C'est le cas par exemple d'Erica Lord. Dans sa série *The Tanning Project* (2005-2007), elle se photographie nue, dans des poses imitant une pin-up, avec des phrases ou des expressions écrites en plus pâle à même sa peau. Une photographie issue de cette série de quatre images est reproduite dans le catalogue *Our People, Our Land, Our Images* (2006). On y voit le dos de l'artiste sur lequel apparaît, à la suite d'un processus de bronzage, la phrase « I Tan to look more Native » – « Je me fais bronzer pour avoir l'air plus autochtone » (Fig. 3.10). Le titre de la série, *The Tanning project*, qui fait référence au procédé de bronzage de la peau comme rituel de beauté pour les femmes occidentales, représente également un jeu de mot avec une tradition autochtone, celle du tannage des peaux d'animaux pour les transformer en cuir. À travers l'inscription sur sa peau, Lord nous interpelle sur les attentes et les idées reçues concernant ce à quoi une personne Autochtone devrait ressembler. Née d'une mère finno-

américaine et d'un père Athabaskan/ Inupiaq, l'artiste multidisciplinaire, qui s'identifie comme une personne aux multiples héritages culturels<sup>181</sup>, écrit dans le texte qui accompagne son œuvre :

I want to raise questions as well as declare convictions – challenge, deconstruct, and influence a new way of thinking about contemporary Native people, our life, and our art. In order for cultural survival, we must review our visual philosophy, deconstructing the imposed images as well as our own colonized minds. Through this, the multiplicity of self will evolve along with our expanded notions of what is authentic, traditional, or real. (Lord dans Tsinhnahjinnie & Passalacqua, 2006 : 64)

En marquant la référence à une indianité stéréotypée directement sur sa peau, l'artiste effectue ici un geste symboliquement chargé. Comme l'explique la conservatrice Kathleen Ash-Milby (Diné), la peau est l'élément du corps qui marque la frontière entre notre monde intérieur et le monde extérieur (2010 : 15). Elle devient une métaphore de l'identité lorsque l'on s'attend à ce qu'elle nous révèle l'intériorité ou l'expérience de vie d'un individu; ou simplement lorsqu'elle devient garante de l'origine des personnes, et qu'elle est censée révéler la couleur de peau requise ou la quantité de sang suffisante pour être reconnu comme Autochtone. La peau constitue ainsi un rappel profondément symbolique des politiques raciales et des déformations dans les représentations historiques des peuples autochtones (Ash-Milby, 2010 : 15). Elle devient alors une métaphore du corps racialisé et colonisé, non seulement par les politiques gouvernementales, mais aussi par la photographie.

Il y a, dans cette mise en scène des corps, une certaine performativité par laquelle les sujets font s'ébranler les poncifs par leur présence et l'intervention même de leur corps dans l'image. On retrouve cet aspect performatif des corps dans d'autres œuvres, notamment la série *Masks* (2006) du photographe haisla Arthur Renwick<sup>182</sup>, dont deux images sont reproduites dans les brochures *Steeling the Gaze / Regards d'acier* (Fig. 3.4 – page de gauche, image du milieu –, et Fig. 3.5 – page de droite). Pour réaliser ces portraits de personnalités autochtones en grand format et en plan rapproché sur le visage, le photographe a demandé aux sujets d'imaginer qu'à la place de

---

<sup>181</sup> Sur son site internet, Lord écrit que son identité provient de nombreuses familles : Athabaskan, Inupiaq, finlandaise, suédoise, anglaise et japonaise. Site internet consulté le 20 août 2022 : <https://ericalord.com/home.html>

<sup>182</sup> J'ai abordé certains éléments discutés ici dans un article intitulé « Les *Masks* d'Arthur Renwick. Usages politiques du visage et performativité photographique » (2023), publié dans *Photographie et politique. Tumultes*, (60-61), 307-319.

l'objectif se trouvait le legs des stéréotypes sur les Premières Nations. Chaque personne était ensuite invitée à réagir à cet héritage en proposant une grimace pour exprimer ce que l'histoire des stéréotypes leur inspirait, et comment ils la défieraient. Les masques qui résultent de cette performance photographique sont parfois provocants, parfois humoristiques, mais toujours créatifs et singuliers. On retrouve dans cette série des références au portrait de type ethnographique : par exemple, la prise de vue frontale et le fond uni que l'on distingue en arrière-plan de certains portraits. Le cadrage serré de certaines œuvres semble aussi faire écho aux prises de vue rapprochées de détails du visage, telles que pratiquées dans la photographie anthropométrique. Pourtant, dans les portraits réalisés par Renwick, les grimaces des sujets rendent problématique tout travail d'identification et d'étude du faciès. L'identification des individus devient presque impossible. Cette difficulté est renforcée par les légendes qui ne nous renseignent que sur le prénom des personnes photographiées. Aucune référence n'est faite à leur origine ethnique comme c'était le cas dans la grande majorité des photographies anthropologiques. Les sujets photographiés par Renwick rendent à l'histoire des stéréotypes ce qu'elle leur a donné : une vision d'eux-mêmes déformée, allant parfois jusqu'au ridicule et à la caricature. Selon le critique et historien de l'art cri Richard William Hill, certaines des œuvres de la série impliquent une dimension de « grotesque stéréotypé » (Hill, 2010 : 9) : les personnes photographiées surchargent, accentuent les stéréotypes en amplifiant et en jouant ironiquement avec leur aspect grotesque, au point où ceux-ci finissent par s'effondrer sous le poids de leur absurdité ainsi révélée. Par la transformation de leur visage, les sujets mettent en actes la déconstruction des conceptions stéréotypées de l'identité autochtone, et ouvrent un espace où de nouvelles constructions, multiples et contemporaines, deviennent possibles.

La performativité des œuvres et l'ampleur de la transformation opérée deviennent d'autant plus prégnantes lorsque l'on considère la tradition des masques de la côte nord-ouest du Canada, d'où le photographe est originaire, et à laquelle la série fait référence. En effet, les masques traditionnels sont l'incarnation et la manifestation de la puissance des esprits ancestraux. Ils symbolisent la transformation et la métamorphose, et représentent la nature multiple de l'être (Joseph *et al.*, 1998). Les portraits de Renwick font état de cette multiplicité des identités cachées derrière l'enveloppe corporelle. La faculté des individus à modifier leur faciès rend compte, en même temps, de leur propre capacité de transformation et révèle ainsi le dynamisme et la pluralité des identités



contemporaines. À travers leur performance photographique qui joue notamment sur la dimension politique de la caricature et la confrontation visuelle, les sujets s'imposent alors comme les agents de leur propre représentation.

Ces quelques exemples montrent ainsi comment, des années 1990 aux années 2000, les photographes utilisent l'espace de la photographie comme un lieu politique qui, par l'incursion des corps autochtones contemporains, confronte l'observatrice et l'invite à questionner et revoir sa perception des Autochtones. L'intervention des corps possède un caractère performatif qui provoque l'effondrement des stéréotypes visuels devant la réalité de leur artificialité et de leur caractère arbitraire.

### 3.2.2.3 L'humour comme geste politique pour détourner et rejouer l'histoire

Finalement, une autre stratégie souvent employée par les artistes pour subvertir les stéréotypes est celle de l'humour. Qu'elle s'exprime sous forme de parodie, de satire ou d'ironie, la dimension humoristique est en effet très présente dans les arts autochtones contemporains, notamment dans les années 1990. À partir de la fin de cette décennie, cette prégnance de l'humour a souvent été analysée en référence à la figure mythologique du *trickster*<sup>183</sup>, au point où l'historien de l'art Allan J. Ryan a parlé de « Trickster Shift » (1999) pour caractériser cette tendance<sup>184</sup>. Si on ne retrouve pas de référence directe au *trickster* dans les textes des catalogues et brochures du corpus de la thèse, l'humour comme stratégie de subversion et de renversement des stéréotypes est mentionné à quelques reprises. Par exemple, dans le texte commissarial du catalogue *Image and Self in Contemporary Native American Photoart* (1995), Jennifer Skoda écrit : « laughter is a powerful means of defying convention and presenting Native Americans in a new, truer light. » (Hood Museum of Art, 1995 : 6-7) Dans cette perspective, de nombreuses œuvres du corpus font état

---

<sup>183</sup> Si on la retrouve dans de nombreuses cultures à travers le monde, la figure du *trickster* est une figure fondatrice et essentielle très présente dans les traditions orales autochtones à travers toute l'Amérique du Nord. Être mythologique au caractère farceur et comique, les actions passées et les pouvoirs de transformation du *trickster* ont créé notre monde imparfait, avec ses dualités, ses oppositions, ses contradictions et ses apparences trompeuses (Berlo & Phillips, 2015 : 297). Le *trickster* rempli à la fois un rôle de divertissement et d'éducation. Difficile à définir, il n'est jamais là où on l'attend. Son caractère irrévérencieux et transgressif permet en même temps la création de nouvelles possibilités et de nouveaux mondes. Pour de plus amples informations sur le *trickster* dans les cultures et les arts autochtones d'Amérique du Nord, voir notamment le chapitre « The Trickster shift » dans Allan J. Ryan (1999).

<sup>184</sup> Allan J. Ryan (1999) propose une analyse des usages de l'humour dans les arts autochtones et montre comment celui-ci permet aux artistes aussi bien de réinvestir et (re)définir les questions identitaires, de renverser les stéréotypes et de subvertir les symboles de pouvoir et de contrôle coloniaux.

d'une dimension humoristique qui cache en réalité un positionnement politique et un acte subversif. C'est le cas, par exemple, de la majorité des mises en scène et performances photographiques réalisées par Shelley Niro dans les années 1980 et 1990 avec les femmes de sa famille, et dont certaines sont reproduites dans le corpus d'étude<sup>185</sup>. Celles-ci recourent à l'humour pour se jouer des stéréotypes sur les femmes autochtones tout en orientant le regard vers les enjeux auxquels elles font face dans la société canadienne. La commissaire anishinaabe Wanda Nanibush écrit à ce sujet :

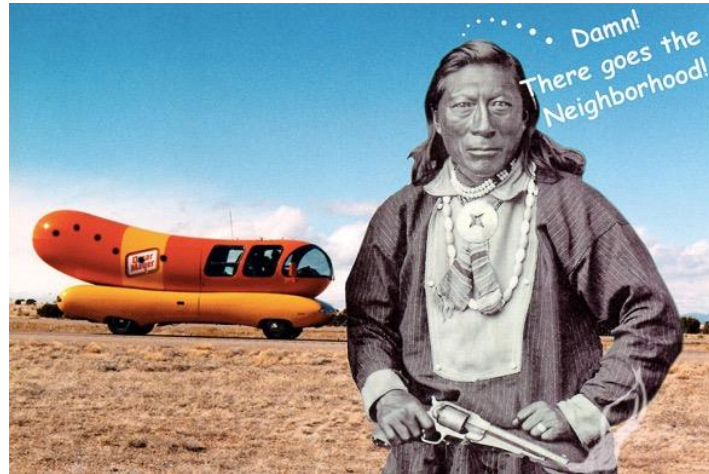
You can feel Niro's rage at injustice turning into a sly wink at what people think we are; making an intended joke at the world and at ourselves. This humour shows that we aren't victims, contrary to the dominant narrative of media, pop culture and general everyday racism. (Morel *et al.*, 2018 : 9)

Nanibush explique que ce goût pour l'humour, présent chez de nombreuses nations autochtones, est souvent qualifié d'« humour de survie » (Morel *et al.*, 2018 : 9). La série *Damned* d'Hulleah Tsinhnahjinnie (Seminole / Muscogee / Diné), dont certaines œuvres sont reproduites dans les catalogues *Native Nations* (1998) et *Our People, Our Land, Our Images* (2006), en constitue un bon exemple. Dans cette série, et plus spécifiquement ici l'œuvre « Damn! There goes the neighborhood » (1998) (Fig. 3.11), Tsinhnahjinnie récupère des photographies historiques pour les libérer de leur ancrage colonial et les réinscrire dans un contexte autochtone (Passalacqua, 2003 : 84). On retrouve ici un exemple visuel de ce que Lynn Hill évoque dans son texte du catalogue *AlterNative* (1995) quant à l'utilisation de l'archive photographique pour réorienter la lecture des images historiques et produire un discours critique sur les stéréotypes.

---

<sup>185</sup> On peut citer par exemple la série *This Land Is Mime Land* (1992), dont certaines œuvres sont reproduites en 1998 dans le catalogue *Native Nations*. Mentionnons également l'œuvre *Mohawk in Beehives I* (1990), reproduite dans le catalogue *Image and Self in Contemporary Native American Photoart* en 1995, et qui sera discutée dans le quatrième chapitre de la thèse.

Figure 3.11. Hulleah J. Tsinhnahjinnie. « Damn! There Goes the Neighborhood ». 1998. © Hulleah J. Tsinhnahjinnie, tous droits réservés. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.



Sans connaissance historique spécifique, il sera difficile de reconnaître ici les personnes que l'artiste a fait resurgir du passé, mais on ne manquera pas de noter, dès la première lecture, l'humour qui ressort de l'image. La dimension comique des œuvres de cette série est notamment créée par l'ajout de texte dans l'image, que Tsinhnahjinnie a placé à côté de la tête des sujets historiques pour figurer leur pensée. L'artiste fait un usage stratégique du texte qui lui permet de déconstruire, avec un humour parfois grinçant, les légendes des photographies historiques qui ont souvent contribué à disséminer les idéologies et les mythes sur les Autochtones (Harlan, 1998 : 241). Dans l'œuvre « Damn! There goes the neighborhood », l'effet humoristique de l'utilisation de cette célèbre expression est renforcé par l'anachronisme du montage visuel entre le premier plan de l'image, un portrait d'archive en noir et blanc, et l'arrière-plan, une Wienermobile, un véhicule publicitaire en forme de hot-dog de la compagnie d'agroalimentaire américaine Oscar Mayer. La voiture hot-dog, à gauche de l'image, est criblée de trous alors que l'homme du XIX<sup>e</sup> siècle, en plan américain à droite de l'image, tient un pistolet fumant dans la main. Des petits points blancs, qui rappellent les bulles de discours des bandes dessinées, partent de sa tête jusqu'à la phrase qui constitue le titre de l'image, « Damn! There goes the neighborhood ».

À travers l'effet anachronique et humoristique créé par la rencontre visuelle entre le sujet de la photographie historique et la voiture publicitaire, l'œuvre opère un renversement facilement compréhensible pour l'observatrice qui ne dispose pas des connaissances historiques pour savoir qui est la personne sortie des archives. Le sujet du XIX<sup>e</sup> siècle est transporté dans un contexte

contemporain pour défendre son territoire de l'invasion de la société de consommation américaine symbolisée par la voiture publicitaire. De plus, l'utilisation de la phrase à connotation raciste « There goes the neighborhood » opère un autre renversement, celui du récit colonial : la phrase, utilisée dans la culture populaire américaine du XX<sup>e</sup> siècle pour pointer du doigt l'installation de populations non blanches dans des quartiers à majorité blanche des États-Unis (Doubt, 2016 : 40), est ici attribuée au sujet historique autochtone qui devient le protecteur des terres face à l'envahissement du « voisinage » blanc. L'invasion du territoire au XIX<sup>e</sup> siècle est alors rejouée par le truchement du photomontage, mais l'issue en est renversée : l'homme tiré des archives est placé en figure de résistance et nous regarde droit dans les yeux, son agentivité pleinement restaurée.

L'agentivité du sujet photographique est renforcée lorsque l'on apprend que le portrait d'archive choisi par Tsinhnahjinnie est celui de Shavano, un chef ute réputé pour sa résistance à se faire photographier (Passalacqua, 2009 : 34). Ainsi, l'usage de l'humour est ici utilisé par l'artiste pour se jouer de l'histoire et produire par la même occasion un discours critique sur l'invasion du territoire, tout en subvertissant l'iconographie coloniale par la réactivation du sujet historique ressurgit des archives photographiques. L'humour peut alors être envisagé comme une sorte de « cheval de Troie » pour créer un terrain d'entente avec un public allochtone et aborder des aspects sensibles de l'histoire coloniale de façon qui ne soit pas menaçante ou conflictuelle (Sugrue, 2012 : 67).

Ainsi, même si les photographes développent leur propre vocabulaire visuel pour répondre à l'histoire coloniale et subvertir les stéréotypes sur les Autochtones, l'étude conjointe des œuvres reproduites dans le corpus permet néanmoins de mettre en lumière trois grandes stratégies visuelles pour déconstruire les stéréotypes : la représentation de la banalité et de l'ordinaire, présente dans les publications du corpus dès les années 1980; l'intervention performative du corps dans l'espace de l'image; et l'humour comme moyen de dénoncer le colonialisme et de rejouer l'histoire de façon détournée.

### 3.2.3 Edward Curtis vu par les photographes autochtones : réponses, reprises et nouvelles perspectives

Pour conclure ce volet sur la déconstruction des stéréotypes par l'image, il apparaît particulièrement pertinent de revenir au legs d'Edward Curtis dans la mesure où, comme mentionné

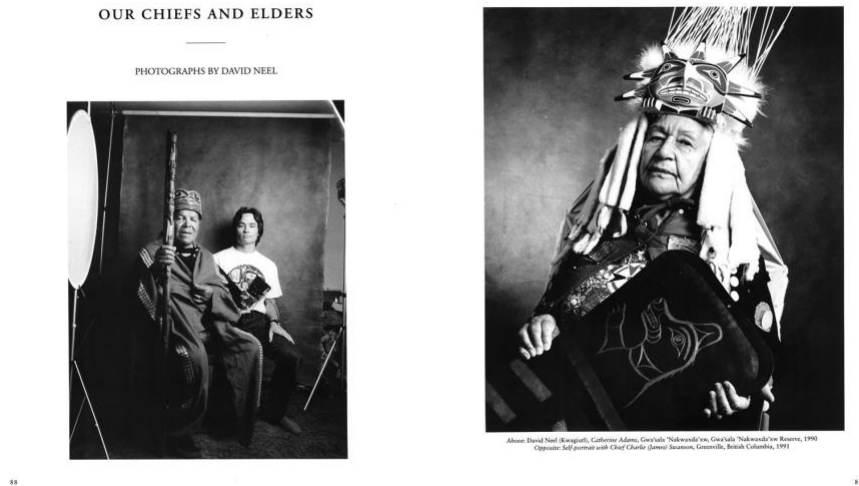
précédemment, c'est plutôt à travers les allusions visuelles ou les reprises des photographes qu'il est possible d'envisager le legs de Curtis sous un nouvel angle. Pour bon nombre de photographes et artistes, les photographies de Curtis constituent en effet des territoires de confrontation des stéréotypes du passé et de négociation des identités contemporaines. Le legs de Curtis devient alors un outil pour la décolonisation des représentations par lequel les images prennent un sens nouveau qui permet de faire réaffleurier le sujet invisibilisé par le stéréotype.

Prenons l'exemple de la série *Our Chiefs and Elders* (Fig. 3.12) de David Neel (Kwakwaka'wakw), mentionnée par Steven Loft et Andrea Kunard dans leur texte des brochures *Steeling the Gaze / Regards d'acier* (2009). De 1988 à 1990, Neel réalise des portraits d'ânés et de chefs de différentes Premières Nations de Colombie-Britannique, d'où il est originaire, ainsi que des portraits d'Autochtones qui ont marqué l'histoire politique ou artistique du Canada. Initialement publiées dans un livre du même nom en 1992, des photographies issues de cette série ont été reproduites dans *Strong Hearts* (1995) et *Steeling the Gaze / Regards d'acier* (2009). *Our Chiefs and Elders* constitue une réponse directe et affirmée au legs d'Edward S. Curtis<sup>186</sup> dans la mesure où Neel positionne son projet comme l'affirmation d'une « *surviving race* », antithèse de la « *vanishing race* » dont l'œuvre de Curtis est devenue le symbole (Neel, 1992 : 11). Les personnes photographiées posent avec fierté et dignité, certaines habillées en tenue de cérémonie, et certaines vêtues d'une tenue de ville, affirmant ainsi la continuité et la survivance des traditions tout en affichant l'appartenance et la contribution des sujets à la société canadienne.

---

<sup>186</sup> Dans la monographie de 1992, Neel consacre d'ailleurs plus de deux pages de son introduction au photographe historique. Il écrit notamment : « Although there was a minority of photographers creating truthful images, the romanticized noble savage was the mainstay of the day. There were many photographers of this genre, but it was Edward S. Curtis who most influenced North American attitudes about Natives. Probably the most well known and prolific of the so-called 'Indian photographers,' Curtis was to take the romantic savage myth one step further into the 'vanishing race' myth. » (Neel, 1992 : 16)

Figure 3.12. David Neel. *Our Chiefs and Elders*. Extrait des pages 88 et 89 du catalogue *Strong Hearts* (1995).  
 Page de gauche : « Self-portrait with Chief Charlie (James) Swanson, Greenville, British Columbia ». 1991.  
 Page de droite : « Catherine Adams, Gwa'sala 'Nakwaxda'xw, Gwa'sala 'Nakwaxda'xw Reserve ». 1990.  
 © David Neel, tous droits réservés. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.



Les sujets sont photographiés devant un fond uniforme rappelant l'esthétique de la photographie de studio classique, mais également les arrière-plans neutres utilisés dans la photographie ethnographique, un procédé souvent utilisé par les photographes historiques comme Curtis. Dans le catalogue *Strong Hearts*, la première photographie reproduite montre d'ailleurs le dispositif visuel à travers un plan large qui permet de voir l'installation et le matériel utilisés (Fig. 3.12 – image de gauche). Le photographe pose ici aux côtés du sujet photographié, le chef Charlie (James) Swanson. En se mettant lui-même en scène dans l'image, David Neel assume et rend visible la présence de l'opérateur. Ainsi, en plus de dévoiler le dispositif photographique, il met en lumière l'aspect relationnel et subjectif de la prise de vue. Cette intégration du photographe dans l'espace de l'image constitue en elle-même un renversement de certains codes visuels de la photographie anthropologique du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle, car l'invisibilité de l'opérateur était alors envisagée comme un gage d'objectivité et de rigueur scientifique (Edwards, 2018 : 55).

Au-delà de la référence directe établie avec le projet de Curtis, cette série constitue un bon exemple de la façon dont les choix éditoriaux peuvent orienter la lecture d'une photographie. En effet, en regard du renversement des stéréotypes sur les Autochtones, on peut ici s'interroger sur le choix éditorial du catalogue *Strong Hearts*, publié à titre de numéro spécial d'*Aperture*, en comparaison avec le choix d'images réalisé par les commissaires de l'exposition *Steeling the Gaze / Regards*

*d'acier* au Musée des beaux-arts du Canada (MBAC). Dans la sélection de quatre clichés reproduits dans *Strong Hearts* (1995), seuls des portraits présentant les personnes en regalia ont été retenus. Pourtant, dans la monographie originale, certaines d'entre elles étaient présentées en diptyque, comme c'est le cas pour le portrait de Catherine Adams (Fig. 3.13). Le diptyque original présente en effet Catherine Adams en tenue de cérémonie dans la première photographie et en tenue de ville, posant avec son chat, dans la deuxième, alors que dans *Strong Hearts*, seul le premier portrait subsiste (Fig. 3.12 – image de droite).

Figure 3.13. David Neel. « Catherine Adams. Born 1903. Gwa'sala' Nakwaxda'xw Reserve, BC. Parents: Kenneth and Lucy Henderson ». Diptyque publié dans *Our Chiefs and Elders* (1992 : 134-135).  
 © David Neel, tous droits réservés. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.



Ce choix éditorial soulève quelques questions dans la mesure où il oriente la lecture non seulement du cliché, mais aussi de la série, dans une direction assez différente de celle du diptyque initial. La juxtaposition des deux photographies dans le diptyque original invite à considérer deux aspects de l'identité contemporaine de Catherine Adams, mettant ainsi en avant l'identité plurielle et complexe du sujet photographié, à la croisée de deux modèles de représentation. La focalisation sur le portrait en tenue de cérémonie dans le catalogue *Strong Hearts* peut être interprétée de différentes façons. D'un côté, on peut y voir une volonté de mettre l'accent sur la persistance des traditions qui, bien qu'ayant été largement menacées et ébranlées par la colonisation et les politiques d'assimilation, ont perduré et sont encore vivantes dans les communautés. Le cliché se fait alors le reflet d'une forme d'essentialisme stratégique (Spivak, 2009), et peut être lu comme un exemple visuel et contemporain de la « *surviving race* » revendiquée par le projet de Neel. Mais, d'un autre côté, on peut se demander si ce choix éditorial ne reconduit pas plutôt certains stéréotypes et ouvre l'image à une lecture teintée d'exotisme, favorisant une « résonance de

l'anthropologie » (Edwards, 1998) qui perpétue tacitement l'inscription du sujet dans une iconographie du « noble sauvage » et restreint son identité à un aspect strictement traditionnel. Selon cette lecture, la sélection réalisée par *Aperture* reconduirait alors l'esthétique de Curtis et certains défauts qui ont été reprochés à son projet et aux images de ses contemporains. À l'inverse, dans les brochures de l'exposition *Steeling the Gaze / Regards d'acier* (2009) du MBAC, le choix éditorial, issu de la collaboration entre une Allochtone et un Autochtone, s'est porté sur une tout autre sélection. Les deux reproductions choisies par les commissaires présentent deux personnalités qui ont marqué l'histoire du Canada : l'artiste Bill Reid<sup>187</sup> (Fig. 3.4 – page de gauche, dernière image en bas à droite) et le politicien Elijah Harper<sup>188</sup> (Fig. 3.5 – page de gauche, deuxième image en haut). Au contraire de la sélection réalisée pour *Strong Hearts*, les deux portraits reproduits dans *Steeling the Gaze / Regards d'acier* présentent les sujets en vêtement de ville<sup>189</sup>, chacun arborant un objet symbolisant son statut et son domaine d'action : une canne sculptée d'une tête d'oiseau dans le cas de Bill Reid, en référence à ses talents de sculpteur, et une plume d'aigle dans le cas d'Elijah Harper, une référence à la plume qu'il utilisa pour marquer son opposition à l'Accord du lac Meech, mais également un important symbole de pouvoir. Les deux portraits choisis pour cette publication présentent ainsi des marqueurs de l'Autochtonie plus subtiles et moins facilement identifiables pour une observatrice néophyte que ceux présents dans les portraits retenus presque 15 ans plus tôt pour le numéro spécial d'*Aperture*, qui était destiné à un public plus large. Ainsi, le corpus de recherche lui-même n'est pas à l'abri de reconduire, à travers certains choix éditoriaux, une forme du « mythe des premiers peuples » (de L'Estoile, 2012) abordé en début de chapitre.

Pour revenir plus spécifiquement à la façon dont les photographes du corpus répondent au legs d'Edward Curtis par l'image, il convient de conclure en abordant le travail de Jeff Thomas, dans

---

<sup>187</sup> Bill Reid (1920-1998) est un artiste haïda parmi les plus reconnus et respectés de sa génération, à qui on attribue souvent la renaissance de l'art autochtone de la côte du nord-ouest. Il est particulièrement réputé pour ses sculptures, même si son œuvre ne se limitait pas à ce médium.

<sup>188</sup> Elijah Harper (1949-2013) est un homme politique et chef nêhiyaw. Il a marqué l'histoire du Canada et a acquis une renommée nationale lors de l'Accord du lac Meech en 1990, proposé par le gouvernement fédéral. Siégeant à l'Assemblée Législative du Manitoba, il a exprimé son opposition à l'Accord car celui-ci ne garantissait rien concernant les droits ancestraux des Premières Nations, empêchant ainsi l'adoption de l'Accord. Pour plus de détails sur l'Accord du lac Meech, voir la note de bas de page n°90 dans le deuxième chapitre de la thèse.

<sup>189</sup> Sur les 26 images de la série détenues par le Musée canadien de la photographie contemporaine (MCPC) de l'époque, quatre ont été retenues par les commissaires pour l'exposition : les deux photographies composant le diptyque de Catherine Adams et les photographies d'Elijah Harper et Bill Reid, reproduites dans la brochure. [Source : archives de l'exposition *Steeling the Gaze / Regards d'acier* au Musée des beaux-arts du Canada, consultées en septembre 2017].



la mesure où l'ensemble de l'œuvre du photographe onondaga a été profondément marquée par le photographe américain. Même si la référence au photographe historique n'est pas toujours littérale, les images de Thomas engagent en effet presque inévitablement un dialogue avec le photographe du passé. La référence à Edward Curtis revient d'ailleurs à de nombreuses reprises dans les deux entrevues réalisées ensemble, et le photographe historique semble avoir été présent dans les réflexions et les questionnements photographiques de Thomas dès ses débuts. Par exemple, pour sa série des danseurs de pow-wow, dont les images sont parmi celles qui ont été les plus reproduites dans le corpus d'étude<sup>190</sup>, il m'expliquait que son intention était, dès le départ, d'approcher les danseurs d'une manière différente de celle d'Edward Curtis (Jeff Thomas, entrevue du 29 juin 2018, Annexe D : 358). Son texte, publié en 1995 dans le catalogue *Strong Hearts* pour accompagner la série de photographies, mentionnait d'ailleurs directement le legs du photographe pictorialiste vis-à-vis des stéréotypes du « Guerrier Indien » :

The romanticized American Indian warrior in full regalia, one of the most common and anachronistic stereotypes, is best exemplified by the photographic work of Edward S. Curtis. As portrait-sitters and performers at Wild West shows and World Expositions, those “real Indians” were no longer human beings but icons, symbols of a vanished race of savages. [...] I have attempted to show a tradition-based reality by confronting one of the most stereotyped images of Indians: the male powwow dancer. The pageantry in powwow easily overshadows the origins of the regalia and the ceremony. [...] By photographing these dancers in black and white, at close range, I hope to reveal what is masked by the brilliant color and acrobatic dance movements of powwow. (Thomas dans Roalf, 1995 : 104)

Pour cette série commencée au début des années 1980, Thomas envisage donc surtout le legs photographique de Curtis comme la majorité des autres photographes du corpus, c'est-à-dire comme un héritage à confronter et à déconstruire. Lors de notre première entrevue, il m'expliquait que, de la même façon qu'Edward Curtis était problématique dans les années 1980, les pow-wow étaient souvent perçus de façon négative, dans la mesure où ils étaient considérés comme des événements touristiques dans lesquels il y avait de la compétition, de l'argent en jeu et parfois même de la drogue :

---

<sup>190</sup> Des photographies de la série ont été publiées dans *Contemporary Native American Photography* (1984), *Visions* (1985), *AlterNative. Contemporary Photographic Composition* (1995), et *Strong Hearts. Native American Visions and Voices* (1995).

*So, if I said I was doing a series on the pow-wow, people would say “Why?” But when I looked at these pow-wow dancers, there was something about them that was missing in our culture. It was about their sense of self. (Jeff Thomas, entrevue du 13 octobre 2017, Annexe C : 344)*

À travers cette série, Thomas cherche donc à mettre en valeur la conscience de soi qu’il perçoit chez les danseurs et à restaurer leur importance historique et sociale. Le recours au noir et blanc constitue à cet effet un choix délibéré pour éviter que le regard du spectateur ne soit attiré que par les couleurs vives des costumes des danseurs (Hill, 1985a). Si Thomas cherche ici à confronter les représentations du « Guerrier Indien » telles qu’on en trouve dans les images de Curtis, il est pourtant arrivé que son travail soit comparé à celui du photographe pictorialiste. Lors de notre première entrevue, il me racontait l’anecdote suivante, qui est venue perturber son projet sur les pow-wow pendant quelque temps :

*I had my first solo exhibition on my pow-wow photographs, and it was travelling. At the last venue in London, Ontario, at what was called the Museum of Indian Archeology at the time, the curator borrowed Edward Curtis prints from the Royal Ontario Museum and put them in the exhibition. At the opening, they had a press review and I was asked a question by somebody from the news that I couldn’t answer. The person was asking something along the lines of, “What does it feel being compared to Edward Curtis?” That was my greatest fear, because I wanted to engage him but not on a comparison of who was photographing Indians better. It just kind of threw me into a tailspin and I realized that until I have a firmer direction, I can’t do this anymore. It took about four years. Well, it took five years before I had another exhibition of my work – in Winnipeg at the Manitoba Museum. (Jeff Thomas, entrevue du 13 octobre 2017, Annexe C : 333)*

Par la suite, l’approche de Thomas a évolué vers un véritable travail de recherche vis-à-vis de *The North American Indian* et, quelques années plus tard en 1993, Curtis est l’une des raisons pour lesquelles il s’installa à Ottawa : il avait découvert que Bibliothèque et Archives Canada possédait la collection complète de *The North American Indian* (Jeff Thomas, entrevue du 13 octobre 2017, Annexe C : 333). Thomas entreprend alors une étude des vingt volumes qui composent *The North American Indian*, à la fois les textes et les images, et s’engage dans un dialogue avec le photographe historique qu’il a intitulé *Conversation with Edward Curtis*. Pour cela, il puise dans les archives visuelles de Curtis et crée des diptyques ou des triptyques dans lesquels il juxtapose ses propres images avec celles du photographe historique, mettant ainsi les œuvres contemporaines en dialogue avec les archives du passé. Thomas est même allé plus loin en créant, dans certaines légendes, une

conversation textuelle à travers laquelle il va chercher les réponses à ses questions dans les textes de *The North American Indian*. Sur son site internet, il explique à propos de cette conversation :

But the images of Edward S. Curtis, and his accompanying texts, seem to hint at possible conversations. Although Curtis's work is often vilified, I wanted to find a way to engage with historical images without either romanticizing or dismissing them. His images make me long to hear the subjects' voices. I search for these "outtakes" and use my own work to suggest what they may have looked like. When, in his text, Curtis says that he doesn't know what is on the "other side" of assimilation, he left the door open to someone like me to pick up where he left off.<sup>191</sup>

L'approche de Jeff Thomas vis-à-vis du photographe historique diffère ainsi de la majorité des réponses contemporaines qui rejettent, souvent radicalement, le travail de Curtis. Sans ignorer les retouches et mises en scène mensongères effectuées par le photographe pictorialiste, Thomas cherche néanmoins à appréhender *The North American Indian* dans le contexte de son époque, et engager ainsi une réflexion critique sur les conséquences de l'isolation d'une image de son contexte historique et social (Farrell Racette, 2011 : 80). Lors de notre première entrevue, il me partageait ainsi certaines pensées qui lui venaient parfois à propos du photographe historique, alors qu'il réalisait ses propres images :

*Meanwhile I had been thinking about Edward Curtis and I thought, "What was it like for this guy to travel throughout North America for – how many times he did it? – over thirty years? He met hundreds of elders, and I thought, "I have only met maybe a handful of elders during my life. What was it like to meet elders across the North American West in hundreds of them, and what impact did they have on him?" What Edward Curtis was photographing was the end result of a process that fascinated me: what inspired a dance or a song, a headdress? I was always interested in knowing the moment when somebody was inspired to do something. I thought, "I wonder if Edward Curtis had that. Or whether he felt like he was really photographing what had already vanished, that there was no longer any of those moments taking place." (Jeff Thomas, entrevue du 13 octobre 2017, Annexe C : 341)*

Le photographe historique apparaît donc comme une figure de référence qui a catalysé un grand nombre des réflexions et des questionnements du photographe contemporain Onondaga. Un peu

---

<sup>191</sup> Site internet de Jeff Thomas, consulté le 9 août 2022 : <https://jeff-thomas.ca/2014/04/my-north-american-indian-v21/>

plus tard pendant notre discussion, Jeff Thomas poursuivait sa réflexion sur l'importance du legs du photographe pictorialiste en ces termes :

*Consider a classroom: would you have ever seen Edward Curtis' work in a classroom like that? No, you wouldn't. Because Edward Curtis was doing the complete opposite of what residential schools were intended to do. And when you think about the pow-wow: would they have had pow-wows at those schools? No, they wouldn't have. Because, once again, it was the opposite of their mandate. So now, looking at those things as a more mature person, what does it mean in terms of looking at the pow-wow, Edward Curtis and residential schools? There is something there that comes together. I think that, for me, this is finally realizing that my Pow-wow series works in relationship to that conversation on residential schools, and so does my work with Edward Curtis. (Jeff Thomas, entrevue du 13 octobre 2017, Annexe C : 344)*

Ainsi, l'approche de Jeff permet de remettre en perspective le legs du photographe historique le plus cité en matière de stéréotypes visuels, nous invitant ainsi à considérer *The North American Indian* de façon plus nuancée. Jeff Thomas me disait d'ailleurs à ce propos :

*Thinking about mainstream photography, the other thing is that my work with Edward Curtis has always been, in the background, about making a mark in terms of bringing a contrast to what people are familiar with. I have often been the photographer hired to come in and balance out something that might be historically problematic, or that is problematic today based on changing attitudes. (Jeff Thomas, entrevue du 29 juin 2018, Annexe D : 355)*

Les publications du corpus de la thèse ne semblent, *a priori*, pas rendre compte du nouvel éclairage que l'approche de Jeff Thomas porte sur la complexité et l'ambiguïté de *The North American Indian*. Aucun des assemblages réalisés avec des images de Curtis dans le cadre du projet *Conversation with Edward Curtis* ne sont en effet reproduits dans les publications étudiées. Cependant, le projet est tout de même mentionné dans le texte des brochures *Steeling the Gaze / Regards d'acier* (2009), et un des assemblages semble avoir été inclus dans l'exposition<sup>192</sup>. Finalement, dans le corpus d'étude, l'importance de Curtis dans le travail de Jeff Thomas peut également être appréhendée à partir des images de danseurs de pow-wow qui composent la série

---

<sup>192</sup> La liste des œuvres de l'exposition indique que l'œuvre suivante a été présentée : « Dream / Escape / Alberta First Nations Warriors on Horseback, 1901 (left) / Bear Thomas at The General Store, Toronto, Ontario, 1994 (right). 1998 ». L'œuvre est référencée comme un diptyque et, même si la référence à la série *Conversation with Edward Curtis* n'est pas explicitement mentionnée, elle s'inscrit de toute évidence dans le dialogue entrepris par Jeff Thomas avec les photographies historiques.

*Strong Hearts*, dont plusieurs ont été utilisées pour alimenter les assemblages du projet *Conversation with Edward Curtis*.

Ainsi, alors que les représentations photographiques historiques ont joué un rôle de premier plan dans le façonnement et la diffusion des stéréotypes sur les Autochtones, les photographes contemporains autochtones déploient différentes stratégies pour déconstruire et renverser, par leurs œuvres, les poncifs qui ont contribué à enfermer les peuples et les individus dans des conceptions racistes et coloniales. Dans cette perspective, l'artiste haïda Stephen Foster et l'universitaire métis Mike Evans parlent de l'importance du rôle des artistes autochtones dans le mouvement de décolonisation en ces termes : « [I]n that the repossession of the images (and thus imagination) is crucial to decolonizing systems, Indigenous artists are consequently at the forefront of decolonizing movements. » (Foster & Evans, 2022 : 276)

### 3.3 Pour une autohistoire photographique

Une autre composante majeure de la décolonisation des représentations photographiques des Autochtones consiste en la réappropriation de leur historiographie, c'est-à-dire l'écriture, par le texte et le visuel, de ce que j'appelle une autohistoire photographique, en reprenant le terme de l'historien wendat Georges Sioui (1989 / 1999). Dans sa préface au livre de Sioui, l'anthropologue et archéologue Bruce G. Trigger explique l'autohistoire en ces termes :

C'est l'histoire autochtone écrite en conformité avec les valeurs amérindiennes, ce qui veut dire surtout par des Autochtones, bien que [Georges Sioui], contrairement à d'autres Amérindiens, n'écarte pas d'emblée les contributions éventuelles de non-autochtones, pour peu que ceux-ci se donnent la peine d'acquérir une connaissance exacte des valeurs et de la perception autochtones. Le but d'une telle histoire est de découvrir ce que les cultures autochtones ont de particulier et de comprendre le rôle que les autochtones jouent dans l'histoire mondiale. (Sioui, 1989 / 1999 : xi-xii)

Approche éthique de l'histoire, l'autohistoire a notamment pour but de réparer les dommages que l'histoire traditionnelle a causés à l'intégrité des cultures autochtones (Sioui, 1989 / 1999 : 52). Les sections précédentes du chapitre ont permis de montrer que l'histoire des représentations photographiques a joué un rôle essentiel dans la colonisation des imaginaires collectifs et laissé des stigmates qui dépassent le seul domaine de la représentation. Dans une perspective de décolonisation et de réparation des préjudices causés par cette histoire, deux stratégies principales

émergent de l'étude du corpus de la thèse et concourent à l'élaboration d'une autohistoire photographique : la première concerne la (re)contextualisation de l'histoire des représentations photographiques, et la deuxième consiste à faire connaître et à rendre visibles les photographes autochtones non pris en compte par l'histoire dominante du médium.

### 3.3.1 (Re)Contextualiser l'histoire des représentations photographiques

Comme c'est le cas pour les stéréotypes, les textes des catalogues et brochures d'expositions collectives de photographes autochtones abordent tous presque inévitablement les rapports historiques qu'entretiennent les Premiers Peuples à la photographie. Au cours de son histoire, le médium a en effet laissé de nombreux stigmates, qu'il s'agisse de la présence invasive de l'appareil photographique dans les communautés et des représentations qui en découlèrent, de l'utilisation qui fut faite des images sans considération pour les sujets photographiés, ou de la mise à l'écart des Autochtones dans le processus d'écriture de cette histoire. Pour la plupart, l'histoire des représentations photographiques des Autochtones a effectivement été écrite par des Allochtones. Il ne s'agit pas de remettre en question l'intérêt critique ou scientifique de ces écrits. Toutefois, comme c'est le cas pour de nombreux autres domaines de la connaissance, force est de constater l'asymétrie représentationnelle à l'œuvre dans l'écriture de cette histoire, la situant ainsi au cœur d'une lutte de pouvoir. L'historiographie de la photographie autochtone constitue donc, à l'instar du stéréotype, un chantier clé à décoloniser. Dans le catalogue de l'exposition *alt.shift.control* (2000), le commissaire Steven Loft (Mohawk /Juif) écrit à cet effet :

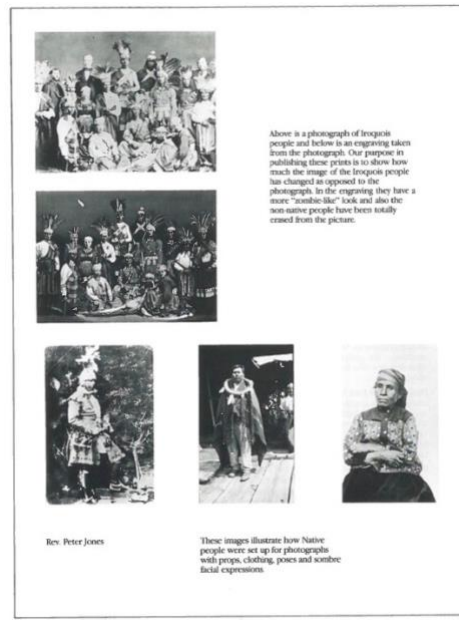
There is a great need to develop a Native art history, to contextualize our experiences, our realities, and our cultures within an overall Native perspective that is uniquely and categorically our own. In determining our own art history we name ourselves, thereby creating our own self-perception and freeing ourselves from colonialist concepts too often internalized by Aboriginal people. (Loft & Madill, 2000 : 7)

Dans cette perspective, les catalogues et brochures d'expositions collectives à l'étude apparaissent comme l'un des lieux privilégiés pour l'écriture, ou la ré-écriture, d'une histoire photographique par les Autochtones.

Si la référence à l'histoire des représentations est présente dans toutes les publications du corpus de la thèse, constituant un passage presque obligé pour aborder les enjeux photographiques

contemporains, certains textes se démarquent toutefois pour leur effort particulier de contextualisation historique et leur apport à la ré-écriture de l'histoire de la photographie autochtone. Cet effort est notable dès les premiers catalogues publiés dans les années 1980, et le texte de Rick Hill, « Historical Overview. Through the Lens Darkly » publié dans *Visions* (1985), en est un bon exemple. Ce texte de deux pages est le plus long du catalogue, tous les autres étant constitués, à l'exception de l'introduction, des CV et des citations de photographes. De l'ordre de l'essai, le texte de Hill cherche à dresser les contours de l'utilisation historique de la photographie comme outil de propagation et de renforcement des stéréotypes, en mettant également l'accent sur la valeur commerciale des photographies d'« Indiens », et la façon dont ces images ont alimenté une industrie capitaliste. Il est, à ce titre, représentatif du discours de l'époque, orienté majoritairement sur une dénonciation des représentations de l'« Indien » et du rôle joué par l'image photographique. Si le texte reste de l'ordre du général, le propos est tout de même illustré de certains exemples historiques plus précis, comme la mention de l'une des premières photographies d'un Autochtone réalisée par David Octavius Hill, celle du Révérend Peter Jones en 1843, ou celle du premier film de Thomas Edison, « Sioux Ghost Dance », réalisé en 1894. De plus, le texte fait état d'une volonté de situer le développement des représentations photographiques dans le contexte d'une histoire des représentations de façon élargie, par exemple en établissant une généalogie entre les photographies d'« Indiens » et les peintres de l'indianité comme George Catlin et Paul Kane, ou en mentionnant les productions littéraires, les expositions universelles ou encore les Wild West Shows.

Figure 3.14. Illustrations accompagnant l'article « Historical Overview » de Rick Hill.  
Extrait de la page 8 du catalogue *Visions* (1986). Tous droits réservés.



Une page avec des photographies historiques vient également illustrer l'essai (Fig. 3.14). Celles-ci sont présentées sans légendes, hors de leur contexte, et semblent seulement servir d'illustration au propos de l'auteur, comme si l'image parlait d'elle-même. Une mention, en bas de la page, indique : « These images illustrate how Native people were set up for photographs with props, clothing, poses and somber facial expressions. » (NIIPA, 1985 : 8) Les deux images en haut de la page représentent des « Iroquois », nous dit le texte qui les accompagne sans autres précisions. L'image du haut est une photographie, et celle du dessous une gravure issue de la photographie. Dans le texte situé à droite des deux reproductions, on peut lire : « Our purpose in publishing these prints is to show how much the image of the Iroquois people has changed as opposed to the photograph. » Ici, l'important n'est donc pas les images elles-mêmes ou les sujets qui y figurent. Ces derniers sont anonymes, ils semblent accessoires, interchangeables, comme de simples figurants, et le contenu des reproductions semble avoir peu d'importance. Seul le sujet du cliché en bas à droite de la page est nommé : la légende indique « Rev. Peter Jones » en référence à la mention faite au calotype de David Octavius Hill dans le texte. Cette mise en page est quelque peu étonnante pour une observatrice du XXI<sup>e</sup> siècle, habituée aux efforts de recontextualisation des archives photographiques et de restauration de l'identité des sujets. Pourtant, elle peut en même temps être envisagée comme un exemple visuel flagrant du sort qui fut réservé, à bien des égards, aux



photographies d'archives représentant des Autochtones : une décontextualisation totale, signe d'un processus de mythification par l'image. Délibérée ou non, cette mise en page constitue alors un exemple significatif de l'opération de dépersonnalisation par lequel l'« Indien » devient une simple image.

En résumé, malgré certaines lacunes et généralisations, ce texte de Rick Hill constitue le premier élan de contextualisation historique des rapports entre photographie et peuples autochtones que l'on retrouve dans le corpus de la thèse. Il est, à cet égard, représentatif de la façon dont l'archive photographique de peuples non occidentaux a été le plus souvent envisagée au XX<sup>e</sup> siècle. Dans une perspective postcoloniale, il est orienté majoritairement sur la façon dont la photographie a constitué un outil d'assujettissement colonial qui reflète surtout les sentiments du photographe. De plus, le texte fait état, bien que de façon encore assez embryonnaire, d'un traitement de l'histoire du médium selon différents degrés : les rapports entre photographe et sujet, l'histoire du médium vis-à-vis des peuples autochtones à proprement parler, et l'inscription de cette histoire dans une histoire élargie des représentations. Cette approche contextuelle sur plusieurs niveaux se précise et s'enrichit dans d'autres textes du corpus par la suite.

Rick Hill lui-même développera et approfondira ce travail d'écriture de l'histoire de la photographie autochtone dans d'autres publications, dont certaines font partie du corpus d'étude. C'est le cas des catalogues d'exposition de la NIIPA publiés par la suite. On retiendra par exemple son texte « No Tourist Allowed. Only Indians with Cameras, Please! », publié en 1991 dans le catalogue *No Borders*, dans lequel il se penche plus spécifiquement sur l'histoire des rapports de la communauté hopi au médium. Du photographe John K. Hillers qui documenta la vie des Hopis, d'abord lors d'une expédition menée par le Major John Wesley Powell en 1871 puis pour le Bureau of American Ethnology, à l'industrie photo touristique développée par les compagnies de chemin de fer, ce texte de Hill propose un aperçu historique plutôt détaillé des principaux moments qui ont marqué les rapports de la communauté avec la photographie. On y retrouve un vocabulaire similaire à celui employé dans les autres textes des années 1980 et 1990 lorsqu'il est question des relations historiques à la photographie : y sont convoqués les champs lexicaux du conflit, de l'invasion, de l'oppression et de la colonisation. Les textes de Rick Hill sont, à cet égard, symptomatiques de la façon d'envisager les rapports entre photographie et Autochtones à l'époque. Ils peuvent ainsi être envisagés comme l'amorce d'une autohistoire photographique autochtone.

C'est néanmoins à partir du milieu des années 1990 qu'une historiographie plus conséquente et approfondie se développe dans les catalogues et brochures à l'étude, notamment à travers la publication de quelques textes clés. En effet, dans l'ensemble de la période couverte par le corpus de la thèse, c'est à ce moment que l'écriture d'une histoire photographique par des auteurs autochtones s'avère la plus prolifique, tout particulièrement à travers trois catalogues d'exposition : *Strong Hearts. Native American Visions and Voices* (1995), *AlterNative. Contemporary Photo Compositions* (1995) et *Native Nations : Journeys in American Photography* (1998). Les textes de ces trois catalogues d'exposition représentent des contributions majeures à l'historiographie de la photographie autochtone. En dehors du corpus de la thèse, seulement deux publications ont enrichi les écrits des années 1990 sur le sujet en proposant un regard autochtone sur les représentations photographiques : l'ouvrage *Partial Recall*, édité par Lucy Lippard en 1992, et le numéro spécial d'*Exposure*, « Native American Photography » paru à l'automne 1993.

Dans *Strong Hearts*, le numéro spécial d'*Aperture* qui fait office de catalogue d'exposition, c'est principalement le texte de Paul Chaat Smith (Comanche), « Ghost in the Machine », qui prend en charge la discussion sur les représentations historiques des Autochtones en y consacrant l'intégralité de son propos. Trois photographies d'archives accompagnent l'article : ce sont les seuls clichés historiques reproduits dans la publication. Premier texte du catalogue après l'éditorial, « Ghost in the Machine » ouvre le bal, en quelque sorte, pour placer les termes du débat en rapport avec l'histoire de la photographie et les stigmates laissés par celle-ci. L'article peut ainsi être envisagé comme une sorte d'introduction, de mise en contexte pour la suite du propos. Cette structure se retrouve d'ailleurs dans d'autres catalogues à l'étude, comme *Visions* (1985) et *AlterNative* (1995), où les textes de contextualisation historique sont également placés en ouverture de la publication. Chaat Smith débute son argumentation avec une photographie issue de ses archives familiales, celle de son grand-oncle Cavayo, par laquelle il réactive une histoire personnelle, et déploie ensuite son propos. Pour développer son argumentaire, l'auteur file la métaphore de l'arme et recourt ainsi à un champ lexical souvent utilisé pour décrire l'appareil photographique :

There should have been a special camera invented to shoot Indians as well, given the tremendous influence photography has had on us. If one machine nearly wiped us out – we numbered just over a thousand when my grandparents were born at the turn of the century – another gave us immortality.

[...] In the age of moving image, we remain a favourite target of still photographers.  
(Smith, 1995 : 7)

Utilisée dans d'autres textes du corpus d'étude, dont celui de Theresa Harlan dans le même catalogue, la métaphore de l'arme constitue en effet une figure de style régulièrement employée pour parler des rapports entre photographie et peuples autochtones, mettant ainsi en exergue la nature conflictuelle de l'histoire du médium vis-à-vis des Autochtones et les rapports de force qui la traverse.

Dans le catalogue *AlterNative* (1995), publié la même année que *Strong Hearts*, c'est le texte introductif de Lynn Hill, « Historical Confluence », qui constitue un apport significatif non seulement à l'écriture d'une autohistoire de la photographie, mais aussi de l'art autochtone, dans la mesure où il propose une approche originale à la contextualisation de l'histoire de la photographie autochtone. En effet, l'auteure aborde les représentations photographiques historiques qui ont perpétué et entériné une vision stéréotypée et mythique de l'« Indien » en les inscrivant à la fois dans une généalogie de la représentation picturale, et en les mettant en perspective avec l'histoire des arts autochtones depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. Le développement de la photographie contemporaine autochtone est alors envisagé en parallèle de l'histoire de l'art contemporain autochtone. Par ailleurs, l'auteure met également en relation cette histoire photographique et artistique avec l'histoire des politiques coloniales au Canada, mettant ainsi en évidence l'impact du contexte sociopolitique sur les productions artistiques et sur la représentation photographique. Le texte propose ainsi un niveau de contextualisation inédit par rapport au reste du corpus de la thèse : l'histoire de la photographie est conjointement mise en perspective avec l'histoire des arts autochtones et l'histoire sociopolitique du Canada. L'histoire des rapports entre Premiers Peuples et photographie, et les stéréotypes subséquents, est ainsi abordée de sorte à en faire ressortir non seulement la complexité, mais également l'étendue des ramifications politiques et socioculturelles dans lesquelles elle s'insère.

L'effort de contextualisation de la photographie avec l'histoire sociale et politique avait également été amorcé brièvement, mais sans véritable développement, par Rick Hill dans son texte « No Tourists Allowed » de 1991. L'auteur y faisait un parallèle entre la diffusion commerciale de photographies et certains aspects de l'histoire coloniale, comme la reddition de Geronimo en 1886

ou le massacre de Wounded Knee en 1890 (Hill, 1991 : 27). Dans le texte de Lynn Hill, cette contextualisation de l'histoire de la photographie autochtone avec l'histoire coloniale traverse l'intégralité du propos. Celui-ci constitue donc le premier texte du corpus d'étude à proposer un examen historique qui dépasse les frontières de la représentation photographique. Il permet ainsi de mieux comprendre les liens complexes et parfois difficiles à percevoir entre la représentation photographique et le système colonial.

Finalement, c'est dans le catalogue *Native Nations* (1998), la publication la plus conséquente du corpus de la thèse, que la place accordée à la discussion sur l'histoire des représentations est la plus importante. *Native Nations* constitue, à certains égards, une sorte d'exception dans le corpus d'étude, non seulement du fait de son volume, mais aussi précisément du fait de l'importance accordée à la contextualisation historique et aux voix qui la relaient. Comme indiqué dans le deuxième chapitre de la thèse, les textes ont en effet été confiés à quelques auteurs autochtones renommés, mais aussi à des spécialistes allochtones, universitaires ou conservateurs de grandes institutions, alors que dans la majorité des autres catalogues, les textes consacrés aux rapports historiques entre photographie et peuples autochtones sont signés exclusivement par des Autochtones. De plus, sur les neuf textes du catalogue, six sont consacrés aux représentations photographiques historiques. Sur les trois restants, un texte du commissaire et anthropologue George Horse Capture (A'aninin) dresse un panorama des grandes étapes de l'histoire de la colonisation aux États-Unis, pour lequel Horse Capture a choisi lui-même les images. Premier texte du catalogue après l'introduction, il propose une vision autochtone de l'histoire coloniale des États-Unis et plante ainsi le décor pour la compréhension des enjeux de l'histoire des représentations photographiques des Premiers Peuples d'Amérique du Nord. À la suite du texte de George Horse Capture, deux autres textes signés par des auteurs autochtones, la photographe Hulleah Tsinhnahjinnie et l'artiste et historienne visuelle tuscarora Jolene Rickard, constituent des apports majeurs à l'historiographie de la photographie autochtone<sup>193</sup>. En comparaison des autres textes du corpus de la thèse, ces deux textes offrent en effet une perspective nouvelle sur l'histoire de la photographie dans la mesure où ils portent un regard autochtone sur les photographies historiques.

---

<sup>193</sup> Le texte d'Hulleah Tsinhnahjinnie, « When Is a Photograph Worth a Thousand Words? » a été republié en 2003 dans l'ouvrage collectif de Christopher Pinney et Nicholas Peterson, *Photography's Other Histories* (p. 40-52).

Dans son texte intitulé « When Is a Photograph Worth a Thousand Words? », Hulleah Tsinhnahjinnie recontextualise les images du XIX<sup>e</sup> siècle avec son regard de personne autochtone contemporaine et un savoir situé, empruntant aux histoires orales, à ses recherches dans les archives photographiques et à sa sensibilité d'artiste issue d'un héritage culturel mixte<sup>194</sup>. N'ayant pas eu beaucoup de photographies de famille sur lesquelles porter son attention, l'intérêt de Tsinhnahjinnie s'est d'abord porté sur des photographies d'archives. Elle écrit :

At first when I began reading ethnographic images I would become extremely depressed and then recognition dawned. I was viewing the images as an observer, not as the observed. My analytical eye matured, I became suspicious of the awkward, self-appointed 'expert' narrative. From delegation photographers, expedition photographers and ethnographic researchers, I was very cognisant of methodologies that were of the 'objective' foreign eye. But even so flawed, these 19<sup>th</sup> century images were very significant in filling the void pages of my family album. (Tsinhnahjinnie, 1998 : 42)

Plutôt que de se positionner comme observatrice, Tsinhnahjinnie propose ainsi de lire les images historiques en se mettant à la place des sujets, pour devenir l'observée et entrer en contact avec les ancêtres dont l'image a été fixée sur le papier. Cela permet de mettre en acte ce qu'elle nomme la souveraineté photographique :

That was a beautiful day when the scales fell from my eyes and I first encountered photographic sovereignty. A beautiful day when I decided that I would take responsibility to reinterpret images of Native peoples. My mind was ready, primed with stories of resistance and resilience, stories of survival. My views of these images are aboriginally based, an indigenous perspective, not a scientific Godly order, but philosophically Native. (Tsinhnahjinnie, 1998 : 42)

À travers son regard, les sujets sont réhabilités et réinscrits dans un continuum temporel et culturel que les histoires orales entendues au fil de ses rencontres permettent de faire réémerger. Par ce réinvestissement des photographies historiques avec un regard autochtone, le texte de Tsinhnahjinnie présente ainsi un type de contextualisation nouveau et essentiel au projet d'autohistoire en cela qu'il s'ancre dans l'affirmation d'un rapport souverain vis-à-vis de l'interprétation des images historiques.

---

<sup>194</sup> Hulleah Tsinhnahjinnie est d'origine Seminole et Muscogee par sa mère et Dine par son père.

Dans son texte pour le même catalogue, Jolene Rickard propose d'adopter une position similaire par rapport aux clichés historiques. Elle focalise tout d'abord son attention sur une mise en parallèle de l'essor de l'utilisation de la photographie avec l'expansion de la colonisation des territoires. Pour l'auteure, les photographies historiques sont des marqueurs qui rendent compte de la perte de l'administration des terres par les nations autochtones. Le contexte historique de colonisation derrière les images est donc important à comprendre si l'on ne veut pas renforcer les stéréotypes déjà bien ancrés (Rickard, 1998 : 57). À travers l'analyse de quelques clichés historiques, Rickard examine la façon dont la photographie a servi à construire un rapport au territoire nord-américain qui justifiait le bien-fondé de la colonisation, notamment en naturalisant les populations autochtones, voire en les rendant invisibles. Elle explique que toute lecture des photographies du XIX<sup>e</sup> siècle doit prendre en compte le fait que beaucoup d'entre elles avaient pour but principal de témoigner d'un territoire inoccupé. Rickard montre ainsi comment la colonisation du territoire constitue, en quelque sorte, l'invisible des photographies historiques, même lorsqu'il ne s'agit pas de photographies de paysages. L'auteure propose toutefois des lectures alternatives qui intègrent et réhabilitent les visions autochtones du monde. Elle explique que l'ignorance des relations complexes des nations autochtones avec leur territoire et une lecture eurocentrique des clichés historiques, associées à une idéologie de conquête des terres, n'ont pas permis pas d'intégrer de telles lectures alternatives. Jolene Rickard montre ainsi comment différentes lectures photographiques sont possibles et peuvent rendre compte, dans l'espace même du cliché, de visions du monde différentes, voire parfois opposées. La photographie peut alors devenir un lieu d'interaction et de confrontation entre ces différentes conceptions. Elle écrit :

The photograph acts like a piece of tape holding together fragments of experience within and between cultures. Unlocking the 'knowledge' documented in these photographs requires an awareness of other world-views. (Rickard, 1998 : 70)

Pour l'auteure, qui signe son texte en 1998, il est temps de libérer les savoirs contenus dans ces photographies. Pour cela, il faut faire preuve d'ouverture d'esprit afin de voir la compression des multiples réalités présentes dans ces photographies historiques.

Les textes de Jolene Rickard et d'Hulleah Tsinhnahjinnie s'inscrivent ainsi dans une nouvelle approche des images historiques. Plutôt que de condamner les archives photographiques en se concentrant sur l'idéologie coloniale dont elles sont empreintes, cette approche redirige l'attention

sur l'image elle-même et sur les sujets photographiés. C'est une forme de rapatriement visuel<sup>195</sup> qui s'opère par ce type de lecture, et qui permet de restaurer l'agentivité des sujets et de faire affleurer de nouvelles perspectives sur les savoirs photographiques. Par ce biais, les photographies historiques sont actualisées, permettant ainsi au passé de trouver du sens dans le présent (Edwards, 2003 : 84). On retrouve ici l'idée, développée par la spécialiste en études visuelles Ariella Azoulay, selon laquelle l'image photographique constitue un « locus d'apparence » (2012 : 54) qui permet d'entrer en relation avec les personnes photographiées pour réactualiser la rencontre initiale entre les différents participants à la photographie. Cette réactualisation, qui favorise la rencontre du passé avec le présent et le futur, perturbe ainsi une conception linéaire du temps pour privilégier une conception dans laquelle les temporalités s'entremêlent et s'informent mutuellement, ce qui correspond mieux à une conception autochtone du temps. En effet, dans un contexte autochtone, le passé et le présent doivent être considérés ensemble dans la mesure où ils sont inextricablement liés. Deborah Doxtator explique à cet effet :

From Indian perspectives, the fact that a value or a practice or an idea comes from the past does not render it irrelevant in the present. (In this way the past can exist in the present.) Emphasis is placed not on the point of division or disruption between time periods, but on the continuity between eras. (Doxtator, 1992 : 27)

Ainsi, l'étude du corpus de la thèse montre la nécessité de revisiter et de recontextualiser l'histoire des représentations afin d'en faire une version qui prenne en compte les perspectives autochtones. Les textes du corpus abordés dans cette section contribuent à écrire une nouvelle histoire de la photographie, qui n'ignore pas les agendas politiques et coloniaux et qui intègre les voix autochtones. L'histoire des représentations et sa contextualisation constituent donc un aspect essentiel de la discussion sur la photographie contemporaine autochtone, pour autant que celle-ci soit réalisée dans une perspective d'autohistoire. Si le réexamen des clichés historiques avec un regard autochtone est déterminant pour la mise en application de cette perspective, la considération des images historiques réalisées par des Autochtones l'est encore plus. Dans son texte pour *Native Nations* (1998), Hulleah Tsinhnahjinnie écrit à cet égard :

---

<sup>195</sup> Elizabeth Edwards définit le rapatriement visuel comme la récupération et la recontextualisation, par des Autochtones, de photographies axées sur les peuples autochtones (Edwards, 2003).

Images of the early non-Native photographers documenting Native people will always be interesting but of more interest to me is the aboriginal perspective, the aboriginal photographer. The ‘discovery’ of early Native photographers is exciting, there are more – I can sense them. They also know when to surface. (Tsinhnahjinnie, 1998 : 53)

### 3.3.2 Exposer les photographes autochtones historiques pour réécrire et rééquilibrer l’histoire des représentations photographiques

Un autre aspect de la décolonisation de l’histoire de la photographie autochtone réside dans la réécriture de cette histoire d’un point de vue visuel, c’est-à-dire en mettant en valeur les photographes autochtones historiques non pris en compte. Cet aspect est fondamental pour l’écriture d’une autohistoire dans la mesure où, comme l’explique Veronica Passalacqua, « [k]ey to establishing a sovereign, uniquely indigenous, territory of Native photography is the documentation of a clearly defined history of Native people practicing photography » (2009 : 21).

À travers les entrevues réalisées, j’ai constaté qu’en matière de photographie, les seuls modèles ou influences autochtones des photographes rencontrés se situent dans le cercle familial. Pour Jeff Thomas par exemple, c’est la boîte de photographies conservée par sa grand-mère (entrevue du 13 octobre 2017, Annexe C : 329). Pour Rosalie Favell, ce sont ses parents qui furent sa première grande influence (entrevue du 11 octobre 2018, Annexe G : 384). Et pour Rick Hill, c’est sa mère, photographe amateur, qui l’inspira lorsqu’il était jeune (entrevue du 23 octobre 2018, Annexe H : 402). En dehors de ces modèles familiaux, lorsque la question des influences en photographie arrivait dans la conversation, tous citaient des grands maîtres de l’histoire canonique comme Ansel Adams, Eugène Atget ou encore Henri Cartier-Bresson. À ce propos, Jeff Thomas me confiait lors de notre première entrevue :

*I had this grand ambition of doing something that reflected me as an Indigenous person, which I didn’t see in the medium. There was no space there for somebody like me. I didn’t know any other Indigenous people who were photographers.* (Jeff Thomas, entrevue du 13 octobre 2017, Annexe C : 330)

La directrice de la NIIPA, Yvonne Maracle, fait le même constat dans le catalogue *Reminiscing...*(2000) :



I first became involved in photography in the mid 80's and was amazed that there were so few role models or well-known Contemporary Native Photographers that I could look up for guidance and support. (NIIPA, 2000 : 11)

Les deux premières publications du corpus, *Contemporary Native American Photography* (1984) et *Visions* (1985), sont également révélatrices à cet effet : aucun photographe non contemporain n'y est publié. De plus, comme abordé précédemment, dans les deux cas les organisatrices expriment avoir eu de la difficulté à réunir des photographes autochtones, ceux-ci étant alors invisibles dans l'espace public, qu'ils soient contemporains, modernes ou historiques. Pourtant, le corpus de la thèse va rapidement montrer que des Autochtones ont utilisé le médium dès la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, que ce soit à des fins professionnelles ou à titre amateur.

### 3.3.2.1 *Silver Drum* (1986) et les prémisses de la documentation d'une pratique photographique historique : le photographe tlingit George Johnston

Dès le troisième catalogue *Silver Drum* (1986), publié par la NIIPA seulement un an après *Visions*, un photographe historique est mis à l'honneur : George Johnston (ca. 1890-1972)<sup>196</sup>, un photographe tlingit de Teslin<sup>197</sup> dans le Yukon. George Johnston photographia activement la vie de sa famille et de sa communauté de 1910 à 1950, à une époque considérée comme l'âge d'or des Tlingit de Teslin<sup>198</sup> (Strathman, 2020 : 155). Les archives du Yukon évaluent son héritage photographique à plus de 300 clichés, mais il est très probable que d'autres photographies figurent dans des collections privées dans la mesure où Johnston était réputé pour donner ses images en cadeau (ibid). On trouve assez peu de données biographiques sur Johnston dans *Silver Drum*, en dehors des informations de premier ordre mentionnées dans la courte biographie en fin de catalogue (naissance, localisation géographique, mode de vie, décès), et des quelques paragraphes de

---

<sup>196</sup> La date de naissance de George Johnston n'est pas connue avec exactitude et fait l'objet de débats. Trois dates de naissance possibles ont été avancées par les archives du Yukon et le George Johnston Museum : 1884, 1894 et 1897 (Strathman, 2020 : 194 – note 65).

<sup>197</sup> Les Tlingit représentent quatorze groupes culturels différents de la côte nord-ouest du Pacifique. Les territoires tlingit couvrent des zones de l'actuelle Colombie Britannique, du Yukon et de l'Alaska. Les Tlingit de l'intérieur des terres, dont fait partie George Johnston, sont des descendants des Tlingit de la côte qui ont migré du sud-est de l'Alaska vers les villages d'Atlin et de Teslin, situés dans le Yukon.

<sup>198</sup> Au début du XX<sup>e</sup> siècle, les Tlingit de Teslin vivent principalement de la chasse et de la trappe, et prospèrent grâce au commerce de fourrure qui est alors florissant dans la région. Pour plus de détails biographiques sur George Johnston, sa communauté et son héritage photographique, voir le livre de Nicole Dawn Strathman (2020 : 152-175). Voir également le documentaire *Picturing A People* (1997), réalisé par Carol Geddes : [https://www.onf.ca/film/picturing\\_a\\_people\\_george\\_johnston/](https://www.onf.ca/film/picturing_a_people_george_johnston/)

présentation du legs du photographe dans le texte de Sandra Semchuk. Toutefois, ces quelques données biographiques couplées aux cinq images publiées nous permettent d'envisager certains aspects clés de la vie de Johnston et de sa pratique photographique.

Figure 3.15. Photographie anonyme. « George Johnston and Matthew Jackson ». Extrait de la page 4 de *Silver Drum* (1986). Tous droits réservés.



Trois reproductions présentent des portraits de plain-pied. L'une d'entre elles, la première présentée dans le catalogue, a été prise par un photographe inconnu et représente George Johnston lui-même (à gauche) qui pose aux côtés de son neveu, Matthew Jackson (Fig. 3.15). Les deux hommes portent fièrement leur fusil de chasse. Un second portrait du catalogue représente un homme, désigné dans la légende comme Kokla – père de John Tohm –, qui pose à côté d'un grizzly à moitié à terre, et dont la pose donne l'impression qu'il est assis dans la neige (Fig. 3.16). L'homme tient un fusil dans sa main gauche et attrape le grizzly par sa main droite, comme pour le relever et le présenter devant l'objectif tel un trophée de chasse.

Figure 3.16. George Johnston. « John Thom's father, Kokla, with grizzly bear ». Extrait de la page 4 de *Silver Drum* (1986). Tous droits réservés.



Par la façon dont les fusils et, dans la seconde image, le grizzly à terre sont mis en valeur, ces deux photographies nous signalent l'importance de la chasse dans le mode de vie des Tlingit de Teslin. La chasse constitue en effet l'une des activités les plus lucratives pour la communauté à l'époque du commerce de fourrures, et à l'époque où Johnston photographie sa communauté, le fusil est bien intégré, au point qu'il est devenu presque indispensable pour la chasse (Strathman, 2020 : 156). Ainsi, en même temps qu'elles constituent un patrimoine culturel tlingit significatif, ces images signalent le statut du chasseur dans la société et l'importance du fusil pour l'économie de la Première Nation.

Figure 3.17. George Johnston. « George Johnston's boat towing his car down the lake after it was stranded by an early spring thaw ». Extrait de la page 8 de *Silver Drum* (1986). Tous droits réservés.



Une autre image publiée dans le catalogue est particulièrement intéressante pour comprendre l'esprit entrepreneurial et ingénieux de Johnston (Fig. 3.17). On y voit, en premier plan, trois canots, attachés les uns aux autres, qui tractent une voiture montée sur un radeau. Une personne, assise près de la barre de navigation, est tournée vers la voiture et l'arrière-plan de l'image. Au premier regard, ce cliché intrigue du fait de la voiture. Par sa seule présence dans l'image, le véhicule vient perturber nos idées reçues sur les modes de vie des Tlingit dans ce village reculé du territoire du Yukon au début du XX<sup>e</sup> siècle. La légende nous apprend qu'il s'agit de la voiture de George Johnston lui-même, remorquée par son bateau après avoir été bloquée par un dégel printanier précoce. Achetée en 1928 avec l'argent réalisé grâce à la chasse et à la trappe, la voiture de George Johnston fut la première de Teslin<sup>199</sup> (Strathman, 2020 : 163). Ce cliché, qui a certainement été pris aux alentours de 1930<sup>200</sup>, permet ainsi de considérer l'esprit avant-gardiste du photographe, dont le goût pour les innovations techniques se faisait déjà sentir par son acquisition d'un appareil photographique. Non seulement les cinq photographies de Johnston publiées dans *Silver Drum* offrent un point de vue de l'intérieur sur une communauté autochtone qui semble alors prospérer et utiliser les innovations techniques de l'époque pour son propre bénéfice, mais elles nous permettent aussi de percevoir la personnalité de Johnston, à la fois gardien des traditions et à l'affût des avancées techniques en dehors de sa communauté.

---

<sup>199</sup> Le territoire du Yukon comptait alors peu de routes et la voiture, achetée lors d'un voyage à Whitehorse à environ 170 km de Teslin, arriva dans le village par bateau.

<sup>200</sup> Malheureusement, les légendes du catalogue ne font mention d'aucune date pour situer les images dans leur contexte historique avec plus de précision. On peut spéculer que ceci est dû à l'état encore embryonnaire du catalogage et des recherches sur les photographies de Johnston. Dans un autre catalogue, *From Icebergs to Iced Tea* publié en 1994, la liste des œuvres en fin de publication semble confirmer cette hypothèse. En effet, à la fin de chacune des huit légendes, la mention « n.d » indique que les dates des clichés ne sont pas connues. C'est dans les recherches publiées par Nicole Dawn Strathman, d'abord sous la forme d'une thèse en 2013 puis dans un livre en 2020, que les photographies de Johnston sont datées.

Figure 3.18. George Johnston. « Mock Funeral, Buck Dickson, Charlie Louis and Others ». Extrait de la page 24 de *From Icebergs to Iced Tea* (1994). Tous droits réservés.



Cat. 4. George Johnston: *Mock Funeral, Buck Dickson, Charlie Louis and Others*

On retrouve une autre photographie de George Johnston dans le reste du corpus de la thèse. Elle a été publiée dans le catalogue *From Icebergs to Iced Tea* en 1994, qui constitue le deuxième catalogue, dans l'ordre chronologique, à présenter un photographe autochtone du tournant du XX<sup>e</sup> siècle. La photographie reproduite mérite qu'on s'y arrête car elle représente une scène qui dénote par rapport à celles peintes dans *Silver Drum* en 1986. En effet, l'image reproduite procure un sentiment ambivalent. Intitulée « Mock Funeral » – « Simulacre d'enterrement » –, on y voit quatre enfants qui se tiennent debout à côté d'un petit cercueil dans lequel est allongé un autre enfant (Fig. 3.18). Des herbes et des fleurs recouvrent une partie son corps, et l'enfant regarde droit dans l'objectif. On porte généralement un regard amusé sur les jeux d'imitation enfantins. Toutefois, la vision de celui-ci procure un certain malaise dans la mesure où on se doute que les enfants doivent être habitués à ce genre d'événements pour vouloir le reproduire et l'incorporer à leur moment de jeux. La date de l'image telle que publiée en 2020 par Nicole Dawn Strathman indique que le cliché a été réalisé en 1943 (2020 : 174). Or, un an plus tôt, au printemps 1942, l'armée américaine arrivait dans le village tlingit pour débiter les travaux de construction de la Alaska Highway (170). Les virus et les maladies amenés par les soldats, pour lesquels les Tlingit n'avaient pas d'immunité, eurent un effet dévastateur sur la communauté. Strathman écrit ainsi qu'en 1943, un total de 128 personnes sur les 135 que comptaient les Tlingit de Teslin étaient malades de la rougeole (170). Derrière l'image d'un jeu d'enfant, on retrouve donc ici l'évocation d'une réalité historique bien plus terrible : celle des ravages du colonialisme et du développement économique sur la démographie des nations autochtones. Première occurrence d'une autohistoire photographique par l'image dans le corpus de la thèse, les photographies de George Johnston perturbent nos attentes

quant aux modalités de représentation d'une communauté autochtone du Yukon au début du XX<sup>e</sup> siècle, et nous offrent ainsi une perspective nouvelle sur la vie des Tlingit à cette époque.

### 3.3.2.2 *Native Nations* (1998) et les développements d'une autohistoire visuelle : Jennie Ross Cobb et Richard Throssel

Deux autres catalogues du corpus de la thèse enrichissent l'autohistoire visuelle de la photographie autochtone en présentant des photographes historiques de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : *Native Nations* (1998) et *Our People, Our Land, Our Images* (2006). Dans *Native Nations*, ce sont les photographies de Jennie Ross Cobb (Aniyunwiya) et de Richard Throssel (Nêhiyaw / Apsáalooke) que l'on peut découvrir.

Cinq clichés de la photographe aniyunwiya (cherokee) Jennie Ross Cobb (1881-1959) sont présentés dans le catalogue : deux accompagnent l'article d'Hulleah Tsinhnahjinnie, qui lui consacre un court paragraphe, et les trois autres sont reproduites à la fin de la publication dans une section dédiée aux photographes autochtones. C'est d'ailleurs la photographe aniyunwiya qui ouvre cette section organisée en ordre chronologique. Encore à ce jour, elle représente en effet non seulement la première femme autochtone photographe connue d'Amérique du Nord, mais également l'une des premières personnes autochtones que l'on sait avoir pratiqué la photographie. Quatre des cinq images reproduites dans *Native Nations* en 1998 seront publiées de nouveau dans le catalogue *Our People, Our Land, Our Images* en 2006.

Arrière-petite-fille de John Ross, Chef principal de la nation aniyunwiya de 1828 à 1866 et considéré comme l'une des figures les plus importantes de l'histoire aniyunwiya, Jennie Ross Cobb est issue d'une famille respectée que plusieurs chercheurs qualifient comme appartenant à l'aristocratie aniyunwiya<sup>201</sup> (Strathman, 2020 : 118). Les photographies de Cobb se répartissent principalement en deux sujets : des images de ses proches, amis et famille; et des images de la George M. Murrell Home, où elle vécut avec sa famille de 1894 à 1904<sup>202</sup>. Les photographies

---

<sup>201</sup> Pour de plus amples informations sur la vie de Jennie Ross Cobb, voir la biographie de la photographe dans les catalogues *Native Nations* (1998 : 314) et *Our People, Our Land, Our Images* (2006 : 4-5). C'est toutefois le livre de Nicole Dawn Strathman qui approfondi le plus la vie de la photographe et son contexte culturel (2020 : 118-141).

<sup>202</sup> Aujourd'hui connue sous le nom de Hunter's Home, la George M. Murrell House est un manoir datant d'avant la guerre de Sécession. Devenue musée historique, la Hunter's Home est la seule plantation aniyunwiya qui subsiste en

publiées dans le catalogue représentent principalement les amies et les proches de la photographe, notamment les femmes du Séminaire féminin cherokee – Cherokee Female Seminary<sup>203</sup>.

Figure 3.19. Jennie Ross Cobb. « Graduating Class of 1902, Cherokee Female Seminary, Tahlequah, Oklahoma ». Tous droits réservés.



Les photographies réalisées par Cobb au tournant du XX<sup>e</sup> siècle proposent un point de vue original et personnel sur les femmes aniyunwiya de cette époque. Deux photographies sont particulièrement intéressantes à cet effet. La première montre les diplômées du Séminaire féminin cherokee de 1902 (Fig. 3.19). En premier plan sur la gauche de l'image, les femmes posent en rangée les unes derrière les autres. L'édifice du séminaire se situe en arrière-plan dans le prolongement de la ligne créée par le groupe de diplômées. Toutes sont habillées dans un style victorien, typique des femmes euroaméricaines de l'époque. Elles posent fièrement à l'entrée de leur école, prêtes à quitter les lieux pour ouvrir une nouvelle étape de leur vie. Comme l'explique l'historienne Joan Jensen, les femmes aniyunwiya photographiées par Cobb défient les représentations stéréotypées de l'époque

---

Oklahoma. De 1949 à 1959, Jennie Ross Cobb retourna vivre dans la maison pour agir à titre de conservatrice du musée historique nouvellement créé. Ses photographies ont été utilisées comme documents modèles pour les travaux de restauration de la maison (Strathman, 2020 : 141). Pour plus d'informations sur la Hunter's Home, voir le site internet de la Société Historique d'Oklahoma : <https://www.okhistory.org/sites/huntershome>

<sup>203</sup> Ouvert en 1851, le Cherokee Female Seminary est le premier institut d'enseignement supérieur exclusivement réservé aux femmes à l'ouest de la rivière Mississippi. Comme l'explique l'artiste et conservatrice aniyunwiya America Meredith, la nation aniyunwiya a non seulement offert des séminaires aux hommes et aux femmes aniyunwiya, mais elle a également mis en place un système d'écoles publiques gratuites et obligatoires dans les communautés. Ces écoles n'étaient pas des pensionnats qui retiraient les jeunes de leurs familles pour les assimiler à la société euro-américaine, mais plutôt des écoles fondées par la nation pour permettre aux jeunes étudiants aniyunwiya de s'émanciper tout en restant dans leurs communautés (Meredith, 2019 : 115).

sur les femmes autochtones. Elles sont élégantes, sûres d'elles, à la mode, confiantes et porteuses de deux cultures (Jensen, 1998). Dans son article pour *Native Nations* (1998), Hulleah Tsinhnahjinnie écrit à propos de la photographe:

Photographs by a Native woman photographing Native women at the end of the 19<sup>th</sup> century, images Curtis, Vroman, Hillers and the many others could not even begin to emulate, when the eye of the beholder possesses love for the beheld. (Tsinhnahjinnie, 1998 : 53)

Pour Tsinhnahjinnie, c'est la proximité et l'amitié entre la photographe et ses sujets qui différencient sensiblement ce corpus photographique historique des autres réalisés par des photographes allochtones masculins.

Figure 3.20. Jennie Ross Cobb. « When the Train Came to Tahlequah ». 1902.  
Tous droits réservés.



Une autre photographie montre deux femmes, certainement les amies de Cobb, qui marchent sur des rails de chemin de fer (Fig. 3.20). La légende indique « When the Train Came to Tahlequah, 1902 », mettant ainsi l'accent sur l'événement que représente l'arrivée de ce transport symbole de modernité à l'époque. Les femmes ne posent pas et se situent à une certaine distance de la photographe, dans la ligne de fuite formée par les rails du chemin de fer en premier plan. L'image témoigne à la fois des changements dans le paysage social de l'époque et de la façon dont Jennie Ross Cobb et ses amies profitent de ces occasions pour sortir et socialiser. Plus de 50 ans après le déplacement forcé des populations aniyunwiya vers l'intérieur des terres, événement connu sous le nom de la *Trail of Tears*, les images de Cobb sont loin des clichés représentant les Autochtones en



victimes, vaincus par les efforts de guerre américains. À l'inverse, Cobb montre des personnes qui ont non seulement survécu à ce terrible épisode de l'histoire coloniale, mais qui se sont également adaptées à leur nouvel environnement et qui ont su reconstruire leur tissu social.

Si George Johnston et Jennie Ross Cobb eurent une pratique de photographe amateur, documentant la vie de leur communauté pour leur propre plaisir, d'autres photographes autochtones du tournant du XX<sup>e</sup> siècle eurent une pratique professionnelle. C'est le cas du second photographe publié dans *Native Nations*, Richard Throssel (1882-1933). D'origine nêhiyaw (crie) et européenne, Throssel<sup>204</sup> est né à Marengo, dans l'état de Washington, mais passa une partie de sa vie dans la réserve apsáalooke (crow) du Montana où il travailla comme photographe et secrétaire pour le Bureau of Indians Affairs (BIA) de 1902 à 1911. Sa mission consistait notamment à documenter les modes de vie des membres de la réserve pour montrer qu'ils s'acclimataient au style de vie occidental (Strathman, 2020 : 66). Rapidement après son arrivée, il fut adopté par la communauté qui lui donna un statut légal, une identité tribale<sup>205</sup> et des terres (Albright, 1997 : 24). Pendant son séjour chez les Apsáalooke, il réalisa plus de 1000 photographies représentant la vie dans la réserve et ses habitants.

---

<sup>204</sup> Pour plus de détails biographiques sur Richard Throssel, voir sa biographie dans *Native Nations* (1998 : 315). Pour un compte rendu plus approfondi sur la vie du photographe et son œuvre photographique, voir Peggy Albright (1997) et Nicole Dawn Strathman (2020 : 66-73).

<sup>205</sup> À cette époque aux États-Unis, la nation nêhiyaw n'était pas reconnue au niveau fédéral et n'avait pas de réserve. Strathman explique que l'adoption de membres extérieurs permettait aux Apsáalooke d'augmenter la quantité de terres détenue par la communauté et faisait diminuer la superficie des terres disponibles à la vente (2020 : 66).

Figure 3.21. Richard Throssel. « 'The Three Scouts' Whiteman Runs Him, Hairy Mocassin, Goes Ahead ». 1908.  
Tous droits réservés.



Throssel rencontra notamment Edward Curtis lorsque celui-ci visita la réserve pour son projet *The North American Indian*. Il devint l'apprenti informel de Curtis et certaines de ses images portent les traces de l'influence du photographe pictorialiste. C'est le cas par exemple de « 'The Three Scouts' Whiteman Runs Him, Hairy Mocassin, Goes Ahead, 1908 », où l'on peut voir le travail de masquage réalisé lors du développement de l'image pour accentuer l'aspect dramatique du ciel et, par extension, de la scène photographiée (Fig. 3.21). La composition de la photographie est elle-même assez dramatique : trois hommes à cheval au milieu d'un cimetière, fusils pointés vers le ciel, regardant vers l'étendue de plaines que l'on devine à la droite de l'image, rappellent la composition et l'esthétique de certains clichés de Curtis.

Figure 3.22. Richard Throssel. « Interior of the Best Indian kitchen on the Crow Reservation ». 1910.  
Tous droits réservés.



D'autres images réalisées par Throssel montrent le travail de propagande effectué par le gouvernement pour vanter les mérites de l'assimilation des populations, mais également pour inciter les communautés autochtones à délaisser les modes de vie tribaux. Par exemple, la photographie « Interior of the Best Indian Kitchen on the Crow Reservation », représente une famille, assise à table, dans le décor d'une cuisine aux allures bourgeoises. Le photographe a inclus dans sa composition le lavabo et le plan de travail immaculés, visibles dans le premier plan gauche de l'image (Fig. 3.22). Cette photographie est une mise en scène faisant partie d'une série intitulée « Photographs of Diseased Indians », réalisée en 1910 à la demande du gouvernement américain pour présenter l'assimilation comme un changement de vie sain et hygiénique (Strathman, 2020 : 66-67). Le cliché était voué à être juxtaposé avec un autre qui montrait l'aspect non hygiénique des modes de vie tribaux, constituant ainsi un duo d'images « avant/après »<sup>206</sup>. Ainsi, les photographies de Throssel peuvent, au premier abord, sembler perpétuer l'idéologie euroaméricaine de l'époque et reconduire les codes esthétiques des photographes de l'« indianité ».

Le legs du photographe Crow est toutefois plus complexe et ambigu, certaines images laissant apparaître la complicité du photographe avec ses sujets. Par exemple, dans « Unidentified Crow couple sitting in a tipi, c. 1905-1911 », Throssel semble avoir surpris le couple pendant ce que l'on devine être une conversation intime (Fig. 3.23). Le sourire de la femme qui regarde directement dans l'objectif, reconnaissant la présence du photographe, est invitant et accueillant. Il laisse ainsi penser que Throssel est connu du couple et autorisé à capturer ce moment d'intimité sans pour autant le perturber. Ce type de portraits, instantanés et non posés, semble avoir été réalisé en dehors des fonctions de Throssel pour le BIA. Ils sont révélateurs du statut du photographe au sein de la communauté et de son acceptation par les membres, qui ne montrent pas d'animosité face à l'objectif.

---

<sup>206</sup> Nicole Dawn Strathman explique que bien qu'on ne puisse pas savoir si les images de Throssel eurent véritablement un impact sur la santé publique des Autochtones, on sait cependant que ces photographies furent diffusées à 52 occasions devant un public composé d'Autochtones et d'employés gouvernementaux, totalisant plus de 10 000 personnes (Strathman, 2020 : 68).

Figure 3.23. Richard Throssel. « Unidentified Crow couple sitting in a tipi ». c. 1905-1911.  
Tous droits réservés.



Les photographies de Throssel constituent un cas particulier dans le corpus de la thèse dans la mesure où elles ont servi un double agenda : à la fois professionnel au service d'une idéologie coloniale prônant l'assimilation, et personnel pour documenter les membres de sa communauté. L'héritage photographique de Throssel permet ainsi de faire affleurer un aspect de l'histoire coloniale peu discutée : le recrutement, par les gouvernements, d'agents administratifs autochtones, souvent issus d'un héritage culturel mixte – autochtone et euroaméricain –, pour faire appliquer les politiques d'assimilation, contribuant ainsi à renforcer les divisions identitaires entre les différents groupes. En présentant un exemple de l'ambivalence de la représentation que l'on peut retrouver également chez des photographes autochtones, les images de Richard Throssel nous rappellent ainsi la complexité de l'Histoire coloniale.

### 3.3.2.3 *Our People, Our Land, Our Images* (2006) : confirmation et expansion d'une autohistoire

Finalement, *Our People, Our Land, Our Images* (2006) est le dernier catalogue du corpus à concourir à la réécriture visuelle de l'histoire de la photographie autochtone de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. En plus des images de Jennie Ross Cobb, il présente un photographe historique du pays connu comme le Pérou, Martin Chambi (Quechua), des photographies issues des albums de famille de Theresa Harlan réalisées par sa grand-mère, Bertha Felix Campigli, ainsi qu'un photographe professionnel tsimshian du tournant du XX<sup>e</sup> siècle : Benjamin Haldane (1874-1941).

En 1899, à l'âge de 25 ans, Benjamin Haldane ouvrit un studio de portrait à Metlakatla, une communauté d'Alaska administrée par le missionnaire William Duncan et considérée comme un modèle du succès de l'assimilation<sup>207</sup>. Les deux photographies choisies pour publication dans le catalogue sont des plans larges permettant de voir à la fois les personnes photographiées et l'environnement du studio d'Haldane (Fig. 3.24). La photographie du haut représente un portrait d'une famille de cinq enfants, réalisé selon les conventions du portrait de studio de l'époque, qui met en valeur la respectabilité des sujets. Les membres de la famille posent devant un décor de type victorien, vêtus de beaux vêtements de style euroaméricain. Les sujets sont représentés comme n'importe quel client d'un portrait de studio, aucun signe d'autochtonie n'étant visible dans l'image.

Figure 3.24. Benjamine Haldane.

Extrait de la page 3 du catalogue *Our People, Our Land, Our Images* (2006). Tous droits réservés.



<sup>207</sup> Pour plus de détails biographiques sur Benjamin Haldane, voir le mémoire de maîtrise de Mique'l Askren (2006 : chapitre 2) ainsi que la section consacrée au photographe dans Nicole Dawn Strathman (2020 : 73-87).

C'est toutefois la photographie du bas, un autoportrait d'Haldane, qui est particulièrement intéressante ici, car elle propose un point de vue moins conforme aux normes de la photographie de studio de l'époque, complexifiant ainsi la représentation du soi (Fig. 3.24). Réalisée en plan large, on y voit Benjamin Haldane assis sur une chaise au centre de l'image. Pour réaliser ce portrait, le photographe s'est entouré d'objets qui représentent ses deux activités principales : la photographie, figurée par un appareil sur trépied, une lanterne magique et un appareil Brownie de Kodak disposés à sa gauche, et la musique, évoquée par un mégaphone, un gramophone et une boîte de cylindres phoniques ouverte disposés à sa droite<sup>208</sup>. Parmi tous les objets choisis par le photographe pour représenter son identité, l'un d'entre eux intrigue plus particulièrement : le bras droit d'Haldane est appuyé sur un petit mât totémique. Dans son mémoire de maîtrise sur le photographe, l'historienne de l'art tsimshian et tlingit Mique'l Askren a identifié le mât comme étant Lax Gibou (clan du Loup), l'emblème de clan d'Haldane. Elle écrit : « In this image, B.A. confidently positions himself as physically and metaphorically supported by our cultural values and beliefs and looks directly at the viewer to assert its importance. » (Askren, 2006 : 51) À l'encontre des politiques d'assimilation de l'époque qui interdisaient les pratiques culturelles autochtones, cet autoportrait d'Haldane constitue donc une image d'affirmation culturelle, dans laquelle l'identité du photographe s'appuie à la fois sur ses origines tsimshian et sur des objets modernes qui illustrent, en même temps que ses activités de photographe et de musicien, son statut social.

### 3.4 Remarques conclusives

Ainsi, en plus de mettre en valeur les photographes autochtones contemporains, les catalogues d'expositions collectives à l'étude réécrivent l'histoire de la photographie sous l'angle de sa pratique. On comprend, dès la publication de *Silver Drum* en 1986, non seulement l'importance de réinscrire ces photographes dans l'histoire, mais aussi l'importance du développement de la photographie contemporaine autochtone pour permettre à cette histoire de ré-émerger. En effet, comme évoqué dans le premier chapitre de la thèse, c'est grâce à la conférence inaugurale de la NIIPA en 1985, qui a permis la rencontre entre Brenda Mitten, Sandra Semchuk et Robin Armour, technicien photographique des archives du Yukon, que le travail de George Johnston a pu acquérir

---

<sup>208</sup> Haldane était surtout réputé dans sa communauté pour ses talents de musicien et de compositeur (Askren, 2006 : 31).

une visibilité au-delà des frontières du territoire du Yukon. À cet égard, dans son introduction pour le catalogue *Our People, Our Land, Our Images* (2006), Veronica Passalacqua écrit que c'est le développement de la photographie autochtone contemporaine qui a alimenté la recherche sur les premiers photographes, un travail qui s'élargit chaque année (Passalacqua, 2006 : xiii).

Le développement de ces recherches se reflète dans le corpus. Par exemple, les images de Richard Throssel sont publiées dans *Native Nations* en 1998, alors que l'ouvrage de Peggy Albright (1997) sur le photographe est publié l'année précédente. Dans le cas de Jennie Ross Cobb, deux auteures mentionnent les recherches menées par la professeure Joan Jensen (Strathman, 2013 : xxv; Passalacqua, 2006 : xiii), qui signe d'ailleurs le texte qui accompagne les images de Cobb dans *Our People, Our Land, Our Images* en 2006. Dans ce même catalogue, le photographe tsimshian Benjamin Haldane est mis en valeur grâce aux recherches de Mique'l Askren dans le cadre de sa maîtrise en histoire de l'art déposée la même année. C'est d'ailleurs dans *Our People, Our Land, Our Images* que les photographes historiques de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> sont le mieux mis en valeur. La première section du catalogue, intitulée « Our Past », leur est dédiée, et chaque photographe dispose d'au moins une double page juxtaposant des photographies et un petit texte biographique. En mettant en relation le travail des photographes historiques avec celui des photographes contemporains, cette structure éditoriale permet ainsi de lier les générations et retisser les fils de l'histoire pour en proposer une nouvelle version qui inscrit la pratique photographique autochtone dans une généalogie.

Pour compléter cette généalogie, les catalogues présentent également des photographes autochtones que l'on pourrait qualifier de modernes, c'est-à-dire qui ont documenté leur environnement culturel et social au milieu du XX<sup>e</sup> siècle. C'est le cas par exemple du photographe Inuk Peter Pitseolak (1902-1973) dont une photographie est reproduite dans le catalogue *From Icebergs to Iced Tea* de 1994<sup>209</sup>. Considéré comme le premier photographe Inuk, Pitseolak

---

<sup>209</sup> Né dans les Territoires du Nord-Ouest, il passa ensuite la majeure partie de sa vie dans le camp inuit de Cape Dorset, sur la côte nord-ouest de l'île de Baffin, dans le Nunavut. En 1912, Peter Pitseolak rencontra le photographe et cinéaste Robert Flaherty, particulièrement connu pour son film *Nanook of the North*. C'est suite à cette rencontre que Pitseolak aurait développé son goût pour la photographie, même s'il ne s'adonna véritablement au médium qu'à partir du début des années 1940 lorsqu'il acheta son premier appareil photographique. Il développait ses films lui-même, avec l'aide de sa seconde femme Aggeok (Pitseolak et Eber, 1993 : 12). Pour plus d'informations sur la vie et le travail de Pitseolak, voir notamment Peter Pitseolak and Dorothy Eber (1993).

documenta, pendant plus de vingt ans, les modes de vie, les traditions et les membres de sa communauté à une période où de grands changements affectaient les Inuit. Il laissa derrière lui un legs de plus de 2000 photographies qui sont aujourd'hui conservées au Musée canadien de l'Histoire.

Si le corpus ne présente qu'une reproduction de Peter Pitseolak<sup>210</sup>, le photographe Kiowa Horace Poolaw (1906-1984), contemporain de Pitseolak, est quant à lui beaucoup mieux représenté. Douze photographies sont en effet reproduites dans deux des catalogues du corpus de la thèse du milieu des années 1990<sup>211</sup>. Des années 1920 à la fin des années 1970, Horace Poolaw<sup>212</sup> photographia les temps forts comme les temps faibles de sa communauté en Oklahoma pendant des périodes de grands changements politiques pour les Autochtones aux États-Unis. Il fait partie des premiers photographes autochtones professionnels du XX<sup>e</sup> siècle, bien qu'il ne gagnât pas exclusivement sa vie grâce à la photographie. Laissant derrière lui un legs de milliers d'images, l'héritage

---

<sup>210</sup> Il est quelque peu étonnant que le corpus ne fasse état que d'une seule occurrence du photographe inuk. En effet, les photographies de Peter Pitseolak avaient déjà fait l'objet d'une exposition individuelle au Musée McCord en 1980, pour laquelle un catalogue avait été publié. De plus, le photographe a publié en 1975, en collaboration avec l'auteure Dorothy Harley Eber, sa biographie intitulée *People From Our Side: A Life Story With Photographs*, accompagnée des photographies de Pitseolak. Pourtant, les seules traces du photographe dans le corpus de la thèse se résument à une photographie publiée en 1994 dans le catalogue *From Icebergs to Iced Teas*. Le photographe est même absent du récent livre, publié en 2020 par l'historienne de l'art Nicole Dawn Strathman, seul véritable ouvrage publié à ce jour sur les photographes autochtones du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle au milieu du XX<sup>e</sup> siècle. L'auteure mentionne cependant le photographe dans sa conclusion comme l'un des oublis de sa recherche, justifiant ainsi le besoin de poursuivre cette historiographie.

On est tenté d'associer ce défaut de représentation au fait que les deux événements cités plus haut ont été initiés au Québec, la biographie de 1975 ayant été publiée par les presses universitaires McGill-Queen's, et l'exposition ayant eu lieu au Musée McCord de Montréal. On retrouverait alors ici un autre symptôme du clivage, pointé dans le deuxième chapitre de la thèse, entre les initiatives photographiques autochtones au Québec et dans le reste du Canada. Ceci s'écarte toutefois du sujet de cette thèse et devrait faire l'objet de recherches plus approfondies avant de tirer de véritables conclusions.

<sup>211</sup> Les photographies d'Horace Poolaw ont été reproduites dans *Strong Hearts* (1995) et *Native Nations* (1998).

<sup>212</sup> Né à Mountain View, en Oklahoma, en 1906, Horace Poolaw est le cinquième enfant d'une famille respectée. Il développa un intérêt pour la photographie à l'adolescence et acquies son premier appareil autour de l'âge de 15 ans. Il s'engagea dans l'armée en 1943 où il reçut une formation en photographie aérienne. Après être libéré de service en 1945, il s'installa à Anadarko, où il continua à photographier sa communauté jusque dans les années 1970 (Laura E. Smith dans Mithlo, 2014 : 49-50). Pour de plus amples informations sur la vie et l'œuvre d'Horace Poolaw, voir le catalogue d'exposition *For A Love Of His People*, publié en 2014 par Nancy Marie Mithlo.



photographique de Poolaw est surtout connu aujourd'hui grâce à un projet d'archivage et de numérisation de ses négatifs, débuté en 1989 et piloté par sa fille Linda Poolaw<sup>213</sup>.

Ainsi, dès les années 1980, les catalogues et brochures d'expositions collectives de photographes autochtones ont fait se côtoyer photographes historiques et contemporains, proposant une contre-histoire visuelle du médium. Comme le montrent les différents exemples mentionnés ici, un regard porté aux images réalisées par les photographes du tournant du XX<sup>e</sup> siècle permet de relocaliser les expériences et les vécus dans un contexte historique et culturel spécifique. De cette façon, les visions sur les communautés autochtones en Amérique du Nord de la fin du XIX<sup>e</sup> jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle s'éloignent d'un fil narratif homogène. Comme l'explique Veronica Passalacqua, la production d'images par les photographes autochtones historiques est une preuve incontestable de modernité, d'innovation et de génie technologique (2006 : xv).

Enfin, l'étude diachronique du corpus de la thèse permet de mettre en lumière un autre aspect de la pratique photographique au tournant du XX<sup>e</sup> siècle : sa dimension socio-économique. Il ne faut en effet pas oublier que cette histoire de la pratique photographique au tournant du XX<sup>e</sup> siècle se déploie dans un contexte général de colonisation et de politiques d'assimilation qui affectent en profondeur l'économie des nations autochtones. Comme l'explique Hulleah Tsinhnahjinnie, lorsque la photographie célébrait son 100<sup>e</sup> anniversaire en 1939, la majorité des Autochtones se concentraient sur leur survie (Tsinhnahjinnie, 1993 : 30). De plus, l'accès au matériel photographique est une composante essentielle au développement d'une pratique photographique chez des populations ayant subi une marginalisation économique du fait des politiques coloniales. Celui-ci, bien que plus accessible à partir de la mise en marché des appareils Kodak, reste encore dispendieux au tournant du XX<sup>e</sup> siècle. Ainsi, le rapport entre condition socio-économique et pratique photographique se lit en filigrane du profil de la plupart des photographes historiques présentés dans le corpus de la thèse. Jennie Ross Cobb était issue d'une famille considérée comme l'aristocratie aniyunwiya, tandis que l'esprit avant-gardiste au goût développé pour les innovations techniques de George Hunt se déploie dans une communauté qui prospère grâce au commerce de fourrure. Et, si Benjamin Haldane est le seul exemple de photographe autochtone historique à avoir

---

<sup>213</sup> Pour plus de détails sur ce projet, voir notamment le texte de Linda Poolaw, « For a Love Of His People », dans le catalogue d'exposition du même nom (Mithlo, 2014 : 29-41).

eu les ressources pour opérer un studio photographique et se procurer le matériel, son implication et son statut au sein de sa communauté, elle aussi prospère grâce l'exploitation forestière et l'opération d'une conserverie (Strathman, 2020 : 73), ont certainement constitué des facilitateurs.

Ainsi, le corpus de la thèse permet de faire ressortir l'étendue de la pratique photographique autochtone au tournant du XX<sup>e</sup> siècle, en même temps que le développement des connaissances sur ces photographes pionniers. En cela, les catalogues et brochures d'expositions collectives de photographes autochtones peuvent être envisagés comme des outils essentiels de l'écriture d'une autohistoire photographique autochtone et de sa transmission.

En somme, l'examen des catalogues et brochures d'expositions collectives de photographes autochtones permet de prendre conscience de l'importance de la photographie dans le projet de décolonisation des représentations et des imaginaires. Le médium apparaît en effet comme un véhicule privilégié pour la diffusion du mythe de l'« Indien » et les stéréotypes qui le supportent. De plus, la photographie joue un rôle particulier, voire déterminant, dans le façonnement et la dissémination du mythe ainsi que dans la construction stéréotypique en raison de caractéristiques intrinsèques au médium : l'indexicalité de l'image qui procure le sentiment d'une représentation objective et réaliste du monde, l'aspect mécanique du procédé qui donne l'impression que l'image n'est pas entachée par la subjectivité de l'opérateur, et sa reproductibilité technique qui favorise la circulation des images à grande échelle. La confrontation du mythe de l'« Indien » et la dénonciation de la construction du sujet colonial par l'image ressortent de l'analyse du corpus de la thèse comme étant des enjeux de premier ordre dans le projet de décolonisation de la photographie. À ce titre, ils traversent l'ensemble des textes des années 1980 jusqu'aux années 2000. On comprend alors que le travail de décolonisation des représentations, qui passe en grande partie par le renversement des stéréotypes, est un chantier continu.

Une analyse diachronique du corpus de la thèse permet également d'envisager l'évolution du discours à ce sujet, ainsi que les stratégies discursives, éditoriales et visuelles employées pour renverser et déconstruire ces stéréotypes. Mon analyse a notamment fait ressortir deux stratégies discursives et éditoriales principales : l'affirmation de la diversité pour contrer l'homogénéité

véhiculée par les stéréotypes et le recours à la photographie comme expression du caractère moderne des cultures afin de récuser les modèles de pensée évolutionniste et primitiviste. Trois stratégies visuelles principales ont également été mises en évidence : l'expression de la banalité des sujets et de leur dimension ordinaire pour déconstruire le regard exotique sur l'Autre, l'intervention des corps dans l'espace de l'image et leur caractère performatif pour faire s'effondrer les stéréotypes, et le recours à l'humour pour rejouer l'histoire et en reprendre le contrôle.

Le deuxième aspect du projet de décolonisation qui prend forme à travers les catalogues et brochures d'expositions collectives de photographes autochtones concerne l'écriture d'une autohistoire de la photographie : c'est-à-dire la recontextualisation de l'histoire des représentations photographiques selon une perspective autochtone ainsi que sa réécriture visuelle par la documentation et la publication de photographes historiques autochtones. Cette autohistoire contribue à une réécriture de l'histoire visuelle des Premiers Peuples au pluriel et, en ce sens, constitue une composante essentielle d'une décolonisation de la photographie. Dans cette perspective, la théoricienne et activiste afro-américaine bell hooks écrit :

Photography has been, and is, central to that aspect of decolonization that calls us back to the past and offers a way to reclaim and renew life-affirming bonds. Using images, we connect ourselves to a recuperative, redemptive memory that enables us to construct radical identities, images of ourselves that transcend the limits of the colonizing eye. (1995 : 64)

L'histoire et son écriture constituent un enjeu de pouvoir important pour les peuples racisés et marginalisés et, comme l'écrit l'artiste David Wojnarowicz : « History is made and preserved by and for particular classes of people. A camera in some hands can preserve an alternate history. » (1991 : 358) En ce sens, l'élaboration d'une autohistoire photographique, telle que celle qui se déploie à travers le corpus de la thèse, contribue à renverser les rapports de pouvoir grâce au développement d'une historiographie dans laquelle les Autochtones sont à la fois les acteurs et les narrateurs.

## CHAPITRE 4

### AUTOCHTONISER LA PHOTOGRAPHIE : DOCUMENTER LES RELATIONS ET RENDRE VISIBLES LES SAVOIRS ET LES VISIONS DU MONDE AUTOCHTONES

Ce chapitre porte sur les stratégies d'autochtonisation de la photographie. D'un point de vue conceptuel, l'autochtonisation représente un mouvement qui vise à élargir les conceptions de la connaissance afin d'inclure les perspectives autochtones de façon à transformer les conceptions établies (Gaudry et Lorenz, 2018 : 218). Dans le contexte de la photographie, je propose d'envisager l'autochtonisation comme le fait de dépasser la confrontation et la déconstruction de l'histoire des représentations pour insuffler dans l'image les savoirs et les visions autochtones du monde. Même si la décolonisation de la photographie, abordée dans le chapitre précédent, apparaît comme un prérequis, son autochtonisation invite à aller au-delà du rapport de force que sous-tend la décolonisation. À cet égard, Theresa Harlan envisage, dès 1995, le rôle des photographes autochtones de la façon suivante :

[Native image-makers] understand that they must create the intellectual space for their images to be understood, and free themselves from the contest over visual history and its representations of Native people. (Harlan, 1995: 32)

La photographie peut ainsi être comprise comme un espace de visualisation et d'interprétation des histoires et des modes de connaissance autochtones. Si le précédent chapitre prenait pour appui initial les textes du corpus, ce sont les images qui constituent le moteur premier de l'analyse proposée ici. Mon analyse des publications du corpus de la thèse a en effet fait ressortir que l'autochtonisation de la photographie s'opère avant tout *dans* et *par* l'image. L'étude des photographies reproduites dans les catalogues et brochures d'expositions collectives de photographes autochtones m'a ainsi permis de mettre en lumière deux grandes tendances qui répondent chacune à des stratégies d'autochtonisation distinctes, mais complémentaires. La première englobe les photographies qui documentent les relations, que ce soient les images impliquant des membres de la famille ou de la communauté des photographes, ou des images de type documentaire qui enregistre les traditions ou les moments du quotidien. La deuxième englobe les images composites, construites ou manipulées, qui expriment un rapport plus symbolique et conceptuel au monde et à soi. Dans ce chapitre, j'exposerai les différentes composantes de ces deux

grandes tendances à travers l'analyse d'une sélection d'images issues du corpus, et que j'ai choisies pour leur représentativité.

#### 4.1 Documenter les relations : photographier les modes de vie, les proches et les communautés

Dans leur grande majorité, les images reproduites dans le corpus de la thèse représentent les proches des photographes et les communautés autochtones sous divers aspects. Que ce soit par l'implication des membres de la famille ou la mise en image des traditions et des membres des communautés de façon plus large, c'est le potentiel de l'image photographique comme document culturel, comme archive visuelle et comme dépositaire de la mémoire familiale et collective qui est exploitée et mise de l'avant par ce biais. Ainsi, que ce soit à travers les clichés des photographes historiques et modernes, discutés en fin de chapitre précédent, ou ceux de photographes contemporains, la majorité des publications du corpus de la thèse fait état du recours à la fonction documentaire de la photographie. Ce rapport à l'image photographique constitue l'une des principales stratégies d'autochtonisation du médium et l'une des pierres angulaires de l'autoreprésentation autochtone par la photographie.

En plus de renverser les stéréotypes, l'inclusion des membres de la famille ou de la communauté constitue l'un des principaux moyens mis en œuvre par les photographes pour inscrire les identités contemporaines dans l'image tout en participant à la construction et à l'écriture d'une autohistoire visuelle par la production de documents photographiques actualisés. Ces « visions de l'intérieur » s'érigent en rempart des représentations stéréotypées et simplistes dont regorgent les archives institutionnelles et invitent à une lecture plus complexe des réalités vécues par les Autochtones. Si chacune des images peut être vue et analysée en regard de la déconstruction des stéréotypes de l'« Indien » et d'une décolonisation de l'image, elles font cependant affleurer quelque chose d'autre, qui va au-delà d'une déconstruction. C'est ce que je m'appliquerai à examiner dans cette section à travers trois thématiques qui sont ressorties de mon analyse des reproductions photographiques publiées dans le corpus de la thèse : les images qui documentent les modes de vie et les traditions, les photographies qui impliquent des membres de la famille et les portraits de la communauté.

Même si les photographies de paysage sont présentes à plusieurs reprises dans le corpus de la thèse, il importe de préciser ici que, à la suite de l'examen des catalogues et brochures d'expositions collectives à l'étude, la mise en image du territoire par la photographie de paysage n'est pas apparue comme une thématique structurante de l'autoreprésentation autochtone *par* la photographie. La relation au territoire apparaît plutôt comme une thématique englobante, et nous verrons à plusieurs moments de ce chapitre qu'elle traverse, directement ou indirectement, différentes problématiques abordées ici.

#### 4.1.1 Documenter les modes de vie et les traditions

L'examen des photographies présentées dans le corpus de la thèse montre que l'enregistrement visuel des événements et des modes de vie, entre traditions et adaptations, traverse l'ensemble des publications, des années 1980 aux années 2000, et se retrouve autant dans les images des photographes modernes et contemporains que dans celles des photographes historiques. Cet aspect de la pratique photographique est d'ailleurs également mis de l'avant dans un grand nombre de textes du corpus d'étude (NIIPA, 1985, 1986, 1991, 2000; Lomahaftewa, 1990; Henry & Niro, 1994; Roalf, 1995; Tsinhnahjinnie & Passalacqua, 2006).

Certaines images représentent des moments importants de la vie collective, prise lors de cérémonies ou d'événements. C'est le cas par exemple des photographies de Lee Marmon prises lors de cérémonies Laguna Pueblo (Fig. 4.3), ou des photographies d'Horace Poolaw, prises lors de *l'Indian Fair* d'Anadarko (Fig. 4.4). D'autres reproductions représentent plutôt des moments de la vie quotidienne qui rendent compte en même temps des modes de vie. Les images de Marmon et Poolaw, qui sont parmi les plus reproduites dans le corpus à partir du milieu des années 1990, font également état de cet aspect de l'usage documentaire du médium. C'est aussi le cas des photographies de Dorothy Chocolate, originaire des Territoires du Nord-Ouest, dont les images sont publiées dans les deux catalogues de la NIIPA des années 1980 ainsi que dans *From Icebergs to Iced Tea* (1994).

Figure 4.1. Dorothy Chocolate. « Feast ». Fort Franklin. N.W.T.  
Extrait de la page 12 de *Visions From Contemporary Native Photographers* (1985).  
© Dorothy Chocolate, tous droits réservés.



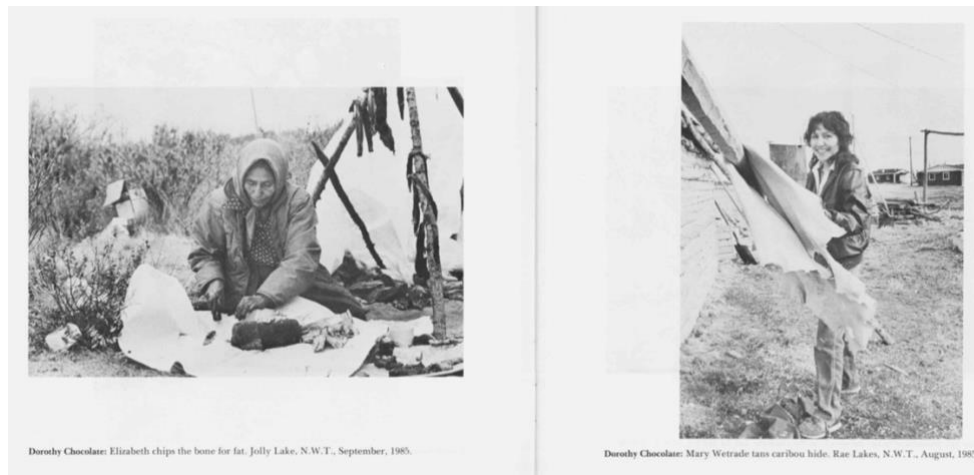
Dans *Visions* (1985), c'est un moment de la vie collective dans la communauté de la photographe qui a été sélectionné pour publication. Réalisée à Fort Franklin dans les Territoires du Nord-Ouest et intitulée « Feast » – « Festin » –, la photographie montre une grande assemblée, habillée chaudement, assise autour d'une longue table qui occupe le centre de la composition (Fig. 4.1). Une personne, debout sur la droite de l'image, semble faire le tour des convives pour servir une boisson chaude avec une théière en inox dans la main. La lumière qui irradie la scène par le haut supérieur gauche du cadre et la proximité entre chaque convive donne le sentiment d'être témoin d'un moment de partage chaleureux entre les membres de la communauté. Cette photographie est un bon exemple de ce que l'artiste mohawk Shelley Niro, co-commissaire de l'exposition *From Icebergs to Iced Tea* (1994), écrit à propos des images de Dorothy Chocolate dans le catalogue :

The images are warm and inviting. They are invitations to explore her Yellowknifian world. Images of northern Indians are often painted as bleak, desolate, and unforgiving. She contrasts this with a community that shares good times, good fortune. (Henry & Niro, 1994 : 13)

Dans « Feast », le point de vue adopté par la photographe donne le sentiment d'une invitation à partager ce moment de rassemblement avec sa communauté. En effet, l'angle de prise de vue nous

place au bout de la table, nous incluant presque dans ce « festin » tout en nous permettant d'avoir le recul nécessaire pour embrasser l'ensemble de l'assemblée.

Figure 4.2. Dorothy Chocolate. Extrait des pages 10 et 11 du catalogue *Silver Drum* (1986).  
Page de gauche : « Elizabeth chips the bone for fat. Jolly Lake, N.W.T., September, 1985 ».  
Page de droite : « Mary Wetrade tans caribou hide. Rae Lakes, N.W.T., August, 1985 ».  
© Dorothy Chocolate, tous droits réservés.



Dans d'autres images, ce sont les savoir-faire que la photographe cherche à documenter. C'est le cas par exemple de deux photographies sélectionnées pour le catalogue *Silver Drum* (1986) qui montrent des femmes dans l'exercice de différentes tâches décrites dans la légende : Elizabeth qui découpe les os d'un animal pour la graisse (Fig. 4.2 – page de gauche) et Mary Wetrade qui tanne une peau de caribou (Fig. 4.2 – page de droite). Les deux photographies, réalisées en 1985, sont contemporaines de la publication. Dans le catalogue *Visions*, publié l'année précédente, les propos suivants de Chocolate sont retranscrits :

Before it disappears, I want to capture the culture – I mean, how we live, hunting, trapping, just people surviving.  
[...] My favourite subject is still the people. As a native, I know their feelings and the culture. The way I grew up is disappearing in front of us. (NIIPA, 1985: 13)

On comprend ici que l'impulsion documentaire est notamment motivée par la crainte de la photographe de voir les savoir-faire et les modes de vie de sa communauté disparaître. Au premier abord, ces propos peuvent donner l'impression de reconduire la posture nostalgique et essentialisante que la plupart des photographes autochtones cherchent à déconstruire. Pourtant, loin d'exprimer une quête de la représentation mythique de l'« Indien », ils mettent plutôt le doigt sur



une réalité historique : celle du fait colonial et de son impact sur les modes de vie. Pour Sandra Semchuk, si les propos de Chocolate semblent refléter le désir d'Edward Curtis d'une « *vanishing race* », le ton est différent car les personnes photographiées sont issues de la communauté de Chocolate (NIIPA, 1986 : 35). Des photographes comme Dorothy Chocolate dans les Territoires du Nord-Ouest, Lee Marmon au Nouveau-Mexique ou encore Horace Poolaw en Oklahoma ont été les témoins de changements drastiques dans les modes de vie de leur communauté en raison des politiques coloniales et de la modernisation rapide des infrastructures. Leurs images révèlent une volonté d'enregistrer les traditions à des périodes où les nations autochtones connaissent des transitions historiques importantes dans leurs modes de vie. Ces enjeux sont notamment mis de l'avant dans les propos de Lee Marmon, écrits en 2006 pour la publication du catalogue *Our People, Our Land, Our Images* :

Now, after more than half a century of practicing my craft, I realize that what I have created amounts to a lasting visual tribute to my native people, and to their now-vanished way of life. In the course of pursuing my life's calling, I unsuspectingly became the final, humble chronicler of a watershed moment in the cultural evolution of my native people. (Tsinhnahjinnie & Passalacqua, 2006 : 36)

Il s'agit donc avant tout de documenter ces périodes de transition pour permettre aux générations futures d'avoir des supports visuels sur lesquels s'appuyer pour reconstruire les histoires que les livres officiels n'auront pas conservées. Dans son texte pour le catalogue *Strong Hearts* (1995), Theresa Harlan écrit à propos des photographies de Lee Marmon :

Marmon's photographic remembrances are of a generation of people who had to devise ways to affirm and protect Laguna knowledge despite the pernicious attempts – beginning in the sixteenth century – of the Spanish, Mexican, and later, the United States governments to strip them of land, culture, religion, and the memory of that existence. (Harlan, 1995 : 21)

Les images de ces photographes sont des images de résistance dans lesquelles se retrouvent à la fois les adaptations culturelles opérées par les communautés et la continuité des traditions et des

savoir-faire en dépit des tentatives d'acculturation. C'est ce que Rick Hill exprime dans le catalogue *Reminiscing...* (2000) en ces termes :

I think what Native photography deals with is, rather than being victims of two worlds, we become survivors. That's the underlined message that our people have. (NIIPA, 2000 : 18)

Ce type d'images à caractère documentaire révèlent ainsi la complexité des expériences vécues, où tradition et modernité ne sont pas des termes antinomiques, mais constituent les mêmes pendants de modes de vie qui évoluent à des périodes où les politiques des gouvernements coloniaux viennent perturber le cours de l'évolution historique des peuples. Comme l'exprime Rick Hill ci-haut, ces images nous montrent que les personnes photographiées ne sont pas seulement les témoins passifs des changements qui leur sont contemporains, ils sont également des agents qui savent s'adapter, survivre, et s'approprier les situations et les nouveaux outils.

On peut alors envisager la fonction documentaire du médium sous l'angle de l'autoethnographie, que Marie-Louise Pratt définit comme suit : « instances in which colonized subjects undertake to represent themselves in ways that engage with the colonizer's own terms » (Pratt, 1992 : 7). Les formes d'expression autoethnographiques sont construites en réponse à l'imagerie coloniale ou en dialogue avec elle, et cherchent à déstabiliser la hiérarchie des régimes de représentation afin de rendre visibles les expressions subalternes ou marginalisées (Francis, 2002 : 13). Dans cette perspective, le fait même d'être maître de l'opération de capture constitue non seulement une réponse à l'histoire des représentations, comme abordé dans le chapitre précédent, mais aussi un moyen d'engager un dialogue par l'image.

En inscrivant sur la surface photosensible la survivance des traditions et les moments de la vie quotidienne et collective, ce type d'images affirment une présence autochtone exempte du romantisme nostalgique véhiculé par les représentations historiques. À cet égard, Rick Hill écrit dans le catalogue *Silver Drum* (1986) :

In the hands of Native photographers, documentary photography takes on a new look as well. Native people use the photographic art to present themselves, not in romantic renderings of the past, but rather, in modern views of their contemporary life. The Native photographers do not return to another life after photographing their "Indian series". (NIIPA, 1986 : 20)

Ainsi, les documents photographiques réalisés par des Autochtones sont présentés comme le fruit d'un regard de l'intérieur, qui possède une connaissance approfondie du tissu social et culturel constituant l'arrière-plan invisible des clichés. Cet aspect, qui se trouve au cœur de l'autoreprésentation par la photographie, est particulièrement probant dans le contexte où la photographie est envisagée comme un document culturel.

Abigail Solomon-Godeau, qui s'est penchée sur la binarité de la position « dedans/dehors » du photographe (2016), apporte un éclairage intéressant sur cette question et nous aide à considérer les enjeux d'une position « du dedans » d'une approche documentaire dans le contexte de la pratique photographique autochtone. Pour l'auteure, considérer la différence entre ses deux positionnements, « dedans/dehors », qui nous confronte inévitablement aux enjeux éthiques et politiques de la représentation de l'Autre, demande également de déterminer où se situe cette différence. La position « du dedans » étant souvent associée aux notions d'accès et de proximité, elle serait gage d'authenticité et de vérité, tandis que la position « du dehors », plutôt associée au détachement et au retrait, serait gage d'objectivité (Solomon-Godeau & Poupard, 2016 : 114). Cette distinction est exprimée tout au long du corpus de la thèse, notamment dans les déclarations des photographes qui, loin de chercher à présenter leurs images comme des visions objectives, revendiquent plutôt l'aspect subjectif de leur approche. Il s'agit de montrer le monde à travers un regard autochtone (Brascoupé dans NIIPA, 1985 : 11), de mettre en lumière la vie quotidienne des Autochtones dans la société actuelle (Staats dans NIIPA, 1985 : 37; Jackson dans Tsinhnahjinnie & Passalacqua, 2006 : 31) et de documenter les personnes, les lieux et les événements importants aux yeux du photographe (Mitten dans NIIPA, 1985 : 3; Aguilar dans Tsinhnahjinnie & Passalacqua, 2006 : 14). Dans le discours, le mythe de l'objectivité photographique est donc évacué au profit d'une revendication à la subjectivité. Les photographes ont conscience que la photographie opère sur le réel ce que le sociologue Pierre Bourdieu nomme une « sélection structurée selon les catégories qui organisent la vision commune du monde » (1965 : 112).

Une fois cet aspect discursif de la différence entre une position « du dedans » et « du dehors » exprimé, il s'agit, selon Solomon-Godeau, de se demander si l'implication du photographe dans le monde qu'il représente peut se traduire visuellement dans les images qu'il prend et, si tel est le cas, de quelle façon (Solomon-Godeau & Poupard, 2016 : 114). Comment, dans le contexte des photographies qui documentent les traditions et les moments de la vie quotidienne, les images

peuvent-elles rendre compte de ce positionnement « de l'intérieur »? Pour cela, revenons aux photographies de Lee Marmon et Horace Poolaw citées au début de cette section. Elles me paraissent en effet présenter deux exemples distincts, mais significatifs de la façon dont une position « de l'intérieur » peut s'exprimer visuellement.

Figure 4.3. Lee Marmon. « Laguna Eagle Dancers ». 1949/1962.  
© Lee Marmon, tous droits réservés.



Dans la photographie de Lee Marmon intitulée « Laguna Eagle Dancers » (1949/1962<sup>214</sup>), la vision subjective du photographe peut être considérée à travers le cadrage en contre-plongée, qui montre les danseurs vus d'en haut (Fig. 4.3). D'autres photographies réalisées par Lee Marmon proposent un autre angle de vue, plus commun en quelque sorte, sur cette cérémonie, et pourraient servir à réfuter l'argument qui suit. Toutefois, après « White Man's Moccasins » discutée dans le chapitre précédent, « Laguna Eagle Dancers » (1949/1962) est l'une des plus images les plus reproduites du photographe<sup>215</sup>, autant dans le corpus de la thèse que dans d'autres publications. L'attrait particulier de cette image tient, me semble-t-il, au point de vue adopté par le photographe Laguna Pueblo. Celui-ci rend visuellement compte de l'aspect incarné des danses rituelles, à travers lesquelles le danseur, en portant le costume de l'aigle, devient l'aigle. En effet, l'image ne laisse voir que le dessus du costume d'aigle qui recouvre l'intégralité du haut du corps des danseurs.

---

<sup>214</sup> Selon les publications, la même photographie de Lee Marmon est référencée avec deux dates différentes : 1949 ou 1962. Les deux dates ont donc été conservées.

<sup>215</sup> Dans le corpus de la thèse, cette photographie a été reproduite dans tous les catalogues qui ont publié le travail de Lee Marmon : *Strong Hearts* (Roalf, 1995), *Native Nations* (Alison, 1998) et *Our People, Our Land, Our Images* (Tsinhnahjinnie & Passalacqua, 2006).

Seules leurs jambes sont perceptibles, et leurs ombres sur le sol donnent ainsi l'impression de silhouettes chimériques, mi-hommes, mi-oiseaux. Les danses font partie intégrante de la culture des Pueblos de Laguna (Marmon, 2015 : 86), et l'aigle est considéré comme le messager des divinités du ciel (Scully, 1989 : 302). L'oiseau fait le lien entre le monde du ciel et le monde de la terre. Le point de vue en contre-plongée nous fait ainsi adopter le point de vue de l'oiseau en nous positionnant comme si nous volions au-dessus de la scène. Cela permet de porter un regard différent sur la danse performée au-dessous de nous, comme pour favoriser notre compréhension sensible à la fois de l'événement photographié et de l'importance de l'aigle dans la culture du photographe.

Figure 4.4. Horace Poolaw. « Kiowa Group in American Indian Exposition Parade, Anadarko, Oklahoma ». 1941.  
© Horace Poolaw, tous droits réservés. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.



L'autre exemple est une photographie d'Horace Poolaw prise lors d'une parade d'ouverture de l'*Indian Expo* d'Anadarko, en Oklahoma (Fig. 4.4). Réalisée en 1941, la photographie montre un groupe de trois femmes en regalia assises sur une voiture. Une pancarte indiquant « Kiowas » est placée sur le capot au milieu des trois femmes, la mettant ainsi au centre de la composition. L'angle de vue est positionné bas parmi les participants et nous situe au centre de la parade, regardant en arrière alors que la voiture approche. Le cadrage choisi place ainsi la voiture au centre de l'image et laisse entrevoir le contexte de la parade à droite et à gauche dans le cadre : des hommes à cheval

dans l'arrière-plan droit, un homme qui remonte la parade à contre-courant à gauche ainsi qu'un autre homme juché sur une voiture dans l'arrière-plan gauche.

Si le point focal de l'image se situe sur la voiture avec les trois femmes en regalia, le photographe a inclus dans sa composition un maximum d'éléments contextuels, proposant ainsi ce que l'on pourrait appeler, à la suite de l'anthropologue Clifford Geertz (1973), une « description dense » – *thick description*<sup>216</sup> – de l'événement représenté. De ce fait, Poolaw ancre ici son sujet dans une localisation spatiale et temporelle définie. L'historien de l'art David W. Penney explique à ce sujet : « Poolaw unmasks the performance and reveals it as a topical celebration. He thwarts any attempt to squint our eyes and seek nostalgia for a mythologizing past » (dans Mithlo, 2014 : 61). Ainsi, contrairement à certains tropes visuels qui privilégient une représentation des sujets autochtones isolés de leur contexte spatio-temporel, Poolaw représente ses sujets pris dans l'enchevêtrement de tous les éléments qui ont façonné l'environnement culturel des Kiowas en Oklahoma, à une époque où les Autochtones étaient encore considérés comme des reliques prémodernes de la nation américaine (Penney dans Mithlo, 2014 : 62).

La position « du dedans » adoptée par Poolaw est donc visible ici à travers la prolifération de détails et d'éléments contextuels qui permettent d'ancrer les sujets dans une actualité temporelle et spatiale, nous montrant des agents conscients du monde qui les entourent et qui ont su incorporer à leur vie les éléments qui arrivaient du monde extérieur. Cette même perspective se retrouve dans plusieurs des images des photographes autochtones historiques abordées dans le chapitre précédent de la thèse, que ce soit celles de Jennie Ross Cobb (Fig. 3.19 et 3.20), de Benjamin Haldane (Fig. 3.24) ou encore la photographie du remorquage de la voiture de George Johnston par bateau (Fig. 3.17).

Finalement, les quelques exemples abordés ici permettent d'envisager certaines des fonctions de la photographie utilisée pour documenter des moments de la vie collective. À cet égard, certains aspects de l'étude de Pierre Bourdieu, réalisée en 1965 autour des usages de la photographie chez les classes populaires en France, s'avèrent pertinents pour considérer la pratique photographique

---

<sup>216</sup> Développée par l'anthropologue Clifford Geertz dans *Interpretation of Cultures* (1973) à partir d'une expression du philosophe Gilbert Ryle, une « description dense » est, dans le domaine des sciences sociales, une façon d'analyser les comportements humains qui prenne en compte le contexte de ces comportements tels qu'interprétés par ceux qui en sont les acteurs, dans le but de mettre en évidence les « réseaux de significances » (Geertz, 1998 : para. 5).

dans un contexte autochtone<sup>217</sup>. De nombreuses images du corpus, dont celles abordées ici, font en effet état d'un recours aux fonctions sociales de la photographie, que Bourdieu définit comme « le moyen de solenniser ces moments culminants de la vie sociale où le groupe réaffirme solennellement son unité. » (Bourdieu, 1965 / 2010 : 41) Cette définition sociale permet non seulement de penser le médium en dehors d'une histoire canonique qui a évacué de nombreuses productions de son champ d'intérêt, mais elle permet également de recentrer le propos sur la pratique et les usages de la photographie.

D'autre part, pour Bourdieu, les fonctions sociales de solennisation et d'éternisation des temps forts de la vie collective préexistaient au procédé photographique (Bourdieu, 1965 / 2010 : 40). Cet aspect est particulièrement intéressant à considérer en rapport avec les cultures autochtones et la continuité dans laquelle la photographie s'inscrit en regard de l'enregistrement des événements significatifs de la vie collective. En effet, bien que dans les cultures autochtones la transmission des histoires et des événements soit souvent considérée comme reposant uniquement sur l'oralité, différents procédés pour enregistrer de façon pérenne les moments importants de la vie collective existent également. C'est ce que Shelley Niro fait remarquer dans la correspondance qui constitue le texte du catalogue *From Icebergs to Iced Tea* (1994) :

In the early 80s photography in the Native Indian communities was held in high regard as the newest form of expression by art institutions, art publications, and progressive exhibitions... as if this modern-day invention had dropped out of the sky into the hands of people who had not a clue of what potential they had in their hands. From my point of view, being a person of Native ancestry, images or depictions of important events were recorded on a regular basis prior to this date. The Iroquois used wampum belts to record legal transactions. The Plain Indians recorded family histories on teepees, the West Coast Indians relied on 'totem' poles. These are just examples of the most prominent ways in which record keeping was transformed into an art form. (Henry & Niro, 1994 : 14)

---

<sup>217</sup> Dans un article de 2010, l'artiste et théoricien de la photographie David Bate suggère d'ailleurs qu'il faudrait envisager la pertinence des résultats de l'étude menée par Bourdieu dans le contexte des archives photographiques de groupes sociaux indépendants et marginalisés (2010 : 248).

On comprend ici que l'usage de la photographie comme outil d'enregistrement des temps forts de la vie collective s'inscrit dans une continuité historique qui n'est pas incompatible avec d'autres méthodes d'enregistrement utilisées en Amérique du Nord par les différentes cultures autochtones.

Lors d'une conférence donnée en mars 2009 dans le cadre de l'exposition *Steeling the Gaze / Regards d'acier*, le photographe onondaga Jeff Thomas proposait d'ailleurs de considérer la photographie comme une ceinture wampum :

Wampum belts represented important events in Iroquoian history and there would be somebody who was called keeper of the Wampum Belt, and this person could reflect the story for each belt that was his role in the community. So this was our archive and what I found was important for me, was once again, the role of photographs... that they were in my world a version of the Wampum belt that each one had a story and they commemorated something in my life. (Thomas, 2009)

Objets communicationnels utilisés entre autres pour consigner les événements importants, les paroles, les discours et les termes des ententes passées, les ceintures wampum sont en effet souvent comparées aux archives et constituent des vecteurs de transmission de la mémoire collective (Lainey, 2013 : 98). Dans la continuité des ceintures wampum, la photographie peut ainsi être envisagée comme un mode de transmission de la mémoire à la fois personnelle, collective et culturelle<sup>218</sup>.

Caractérisée comme une forme de médiation, la mémoire est définie comme l'ensemble des processus par lesquels le passé nous parvient (Cross & Peck, 2010 : 127). C'est une forme de représentation qui refait le passé à travers les expériences du présent (Payne, 2011 : 105). Si des études qui se sont penchées sur les rapports entre mémoire et photographie ont montré que le médium n'est pas en mesure de reproduire les mécanismes de la mémoire humaine (Langford, 2001 : 4; Cross & Peck, 2010), il est toutefois accepté que la photographie sert de support mnémorique ou d'aide-mémoire (Langford, 2001 : 5; 2007 : 287), voir même de rhétorique de la mémoire (Freund & Thomson, 2011 : 7). Pour la spécialiste des études sur la mémoire Marianne

---

<sup>218</sup> Mieke Bal emploie le terme « mémoire culturelle » pour signifier que la mémoire peut être comprise comme un phénomène culturel autant qu'individuel et social (Bal, 1999 : vii).



Hirsch, la photographie offre un support matériel indiciel par lequel on peut littéralement se rappeler – et donc rendre présent – un passé qui reste inaccessible (Hirsch, 2002 : 81).

Les liens particuliers entre photographie et mémoire, ainsi que la capacité du médium à agir comme activateur de souvenirs, constituent des caractéristiques essentielles aux efforts d'élaboration d'un patrimoine visuel au service des communautés. En effet, l'importance de constituer des documents visuels pour que les générations actuelles et futures puissent se rappeler de façon « juste »<sup>219</sup> (Baussant, 2006) constitue souvent la pierre angulaire de la démarche des photographes autochtones qui font un usage documentaire du médium. Par exemple, Linda Poolaw, la fille d'Horace Poolaw, rapporte ce que son père lui a dit un jour : « I do not want to be remembered for my pictures, but through my pictures I want my people to remember themselves » (dans Mithlo, 2014 : 40). Ainsi, comme l'explique Elizabeth Edwards, le pouvoir des photographies réside dans l'usage social de leur contenu, dans ce qu'elles montrent et dans la manière dont elles sont perçues comme une forme d'authentification (Edwards, 2021 : 282).

Considérant, avec Michèle Baussant, que le passé et sa saisie historique sont des arrimages mémoriels au carrefour d'enjeux sociaux, politiques et économiques (Baussant, 2006 : 12), la capacité d'enregistrer les événements et le choix des événements devant être conservés constituent un enjeu de pouvoir particulièrement important au regard de la représentation photographique des groupes sociaux historiquement marginalisés. Contrôler les moyens de production des images confère le pouvoir de décider quelles histoires seront préservées, archivées, et, dès lors, remémorées. Lors de ma première rencontre avec Shelley Niro, l'importance de constituer des archives photographiques des moments et des personnes signifiantes pour l'artiste est revenue à plusieurs reprises dans la discussion. Elle me disait notamment :

*You get to pick the image that you think is more powerful than the other image. I think it's just really about finding these moments that you can archive. If you are not*

---

<sup>219</sup> Michèle Baussant écrit que la notion de juste « verbalise un espoir d'action réparatrice qui viendrait non seulement restaurer le passé, mais aussi l'espace existant entre le passé et le présent. [...] Aussi, l'idée de juste nous oblige-t-elle à interroger la part du politique dans la construction d'un récit consensuel, qui prenne en compte la pluralité des expériences et permette de restaurer un lien social brisé ou endommagé par des événements violents. » (Baussant, 2006 : 11)

*archiving them, nobody else is going to be archiving them either.* (Shelley Niro, entrevue du 8 février 2018, Annexe E : 363)

Au cœur des enjeux de l'autoreprésentation autochtone *par* la photographie se trouve donc la question de la création des documents qui constitueront des archives visuelles souveraines et permettront de poser les fondements d'une reconfiguration des connaissances et de leurs modes de production. Les images à caractère documentaire publiées dans le corpus de la thèse rendent compte de cette impulsion et, ensemble, forment un patrimoine visuel qui, loin de l'exotisme spectaculaire de certains clichés historiques, regroupe aussi bien des photographies du quotidien et des événements importants que des photographies de famille et de personnalités emblématiques.

#### 4.1.2 Photographier sa famille

Des années 1980 aux années 2000, les images incluant la famille occupent une place importante dans les catalogues et brochures d'expositions collectives de photographes autochtones. Que ce soit dans des œuvres photographiques qui affirment le recours au jeu et à la mise en scène, ou à travers des photographies de types vernaculaires qui paraissent sorties des albums photographiques, l'inclusion des membres de la famille dans l'image est en effet une thématique que l'on retrouve chez une grande majorité de photographes, contemporains comme historiques. De prime abord, les membres de la famille constituent des sujets proches et disponibles qui représentent une source d'inspiration accessible et immédiate. Lors de notre deuxième entrevue, Shelley Niro m'expliquait à ce propos :

*I work very close to home so the subject matter of my work is very close to home as well. It's my mother, my daughters, people who are just right there.* (Shelley Niro, entrevue du 2 juillet 2018, Annexe F : 379)

La fille d'Horace Poolaw, Linda Poolaw, écrit quelque chose de similaire par rapport aux thèmes de prédilection de son père :

*As we look back over our dad's life, we can see the many influences of his picture work. What stands out most is his family. He did not have to go searching for subjects. We were all right there.* (dans Mithlo, 2014 : 41)

Les photographies d'Horace Poolaw reproduites dans le corpus montrent en effet souvent les membres de sa famille<sup>220</sup>, plus particulièrement ses enfants, Jerry et Linda, au point où Linda Poolaw, qui a piloté le projet d'archivage du legs de son père, écrit que les photographies sont devenues une extension de sa famille (2014 : 41).

L'historien de l'art cri Richard William Hill écrit que presque chaque personne ayant grandi au XX<sup>e</sup> siècle peut comprendre l'attrait pour la photographie de famille, ce qui permet de créer des liens et de partager des affinités entre les cultures. En même temps, ce type d'images contient des thèmes qui proviennent de l'expérience contemporaine des Autochtones (Hill, 2003 : 10). Au-delà d'un contexte uniquement autochtone, Stuart Hall explique que la photographie de famille a, de façon plus générale, émergé comme une nouvelle forme d'archive à partir des années 1970 et 1980 dans les pratiques des photographes racisés et marginalisés :

Its significance lay in the way it bridged the personal and the public, eroded the professional/domestic distinction, brought the ordinary and the everyday into visibility, gave significance to subjects normally regarded as insignificant, and opened a subjective and personal perspective on a set of troubled histories. (Hall, 2001 : 67)

En ce sens, les photographies de famille contribuent à la constitution d'archives visuelles souveraines. Dans l'introduction du catalogue *Our People, Our Land, Our Images* (2006), Veronica Passalacqua écrit :

The inclusion of family, whether literally or metaphorically, is one of the strongest themes within Native North American photography. The artworks can be personal, thoughtful reflections of self and family, and at the same time public declarations of self-determined identity and ownership of representation. (2006 : xvii).

Ainsi, la mise en image des membres de la famille et leur présentation publique s'apparente également souvent à un geste politique. En considérant le contexte de colonisation, d'oppression politique et les siècles de représentations biaisées, le simple fait de représenter sa famille constitue notamment un moyen, pour les photographes, d'exprimer et de revendiquer leur propre vision et leur propre définition des identités autochtones contemporaines. Par exemple, comme abordé dans

---

<sup>220</sup> Sur les douze photographies d'Horace Poolaw publiées dans les différents catalogues du corpus de la thèse, au moins sept représentent des membres de sa famille, dont six montrent ses enfants Jerry ou Linda.

le chapitre précédent, le caractère ordinaire des scènes ou des sujets que l'on retrouve dans beaucoup de photographies de famille constitue une stratégie décoloniale qui favorise le renversement des stéréotypes. Pour Shelley Niro, qui a beaucoup impliqué les femmes de sa famille dans son travail, ce geste constitue une réponse directe aux images de l'« Indien » qui circulent dans les médias, et plus particulièrement dans les films. Photographier ses proches est aussi bien un moyen d'affirmer la survivance des cultures qu'un moyen de rendre visibles des identités non conformes aux images modèles de l'« Indien ».

Mais les photographies qui présentent des membres de la famille mettent également en lumière quelque chose d'autre, qui dépasse le renversement des stéréotypes et ouvre la voie à d'autres façons de considérer l'image photographique et sa production. Le travail de Shelley Niro est particulièrement éloquent à cet égard et constitue un bon exemple de la complexité que peuvent renfermer les images mettant en scène des membres de la famille. Lors de notre première entrevue, elle m'expliquait :

*I just meant to take photographs of people I knew and I loved. I really wanted them to become artworks on their own. I was also spending so much time in the darkroom, I thought I could still be a part of their lives this way. (Shelley Niro, entrevue du 8 février 2018, Annexe E : 364)*

*[...] When I was doing photographs with my mother and my sisters, I was aware that what I was doing would make them laugh. I just thought, "This is who I want to make laugh with the work". I guess it's an emotional stimulation too. (Ibid : 365)*

On comprend ici que, pour l'artiste, l'inclusion des membres de sa famille va au-delà de l'œuvre elle-même, et devient autant une « stimulation émotionnelle » qu'une forme de jeu. C'est une occasion de passer du temps ensemble et de s'amuser qui s'avère toutefois souvent plus qu'un simple jeu. En effet, une grande partie des mises en scène que Shelley Niro réalise avec les femmes de sa famille se révèlent finalement être des critiques subtiles, mais acerbes de sujets d'actualités.

Figure 4.5. Shelley Niro. « Mohawks in Beehives ». 1991.  
© Shelley Niro, tous droits réservés. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.



Un bon exemple est l'œuvre « Mohawk in Beehives I » (Fig. 4.5), reproduite dans le catalogue *Image and Self in Contemporary Native American Photoart* (1995). Parmi les œuvres plus connues de Shelley Niro dans les années 1990, la photographie est un portrait en noir et blanc, colorisé à la main, des trois sœurs de l'artiste. La pose sophistiquée et assurée des trois femmes, très maquillées et apprêtées de bijoux, laisse transparaître un aspect parodique et surjoué. Ceci est renforcé par l'effet contrastant du maquillage et des bijoux de couleur dû à la colorisation réalisée par l'artiste. La photographie fait partie d'une série du même nom produite à la suite de la crise d'Oka. Dans le texte d'artiste publié sur la page adjacente à la photographie, Niro explique que les événements de la crise d'Oka, puis ceux entourant la guerre du Golfe, la laissèrent avec le sentiment de ne pas avoir de voix et de contrôle sur les événements politiques. Avec l'aide de ses trois sœurs, elle entreprit de reprendre possession, le temps d'une journée, d'un parc du centre-ville de Brantford, dans lequel est érigé une statue du chef de guerre kanien'kehà:ka Joseph Brant<sup>221</sup>. C'est à l'occasion de cette journée que « Mohawk in Beehives I » a été réalisée. Niro écrit :

After months of feeling like we had no control in the world of affairs that surrounded us, we thought that at least we had control over our own destiny, even if it was for only a short period of time. [...] In some small way I felt that if I could not change these

<sup>221</sup> Joseph Brant (Thayendanegea) (1743-1807) était un chef kanien'kehà:ka qui s'est battu aux côtés des Britanniques pendant la guerre d'indépendance américaine et qui, après la victoire des indépendantistes, a conduit un grand groupe d'Haudenosaunee de leur territoire d'origine dans le nord de l'État de New York, vers une étendue de terre le long de la rivière Grand dans le sud de l'Ontario. Ce territoire est devenu la plus grande réserve du Canada, les Six Nations de la rivière Grand, et le foyer de Niro (Hill, 2016c).

huge, monumental happenings, I then would have to make some decisions in my own life and try to bring some control and power to myself and the people around me. Making images and forcing an attitude to change is dealing with that kind of power. (Niro dans Hood Museum of Art, 1995 : 13)

La séance photographique prend ainsi corps à partir de réalités plus graves et devient, pour l'artiste et ses sœurs, à la fois un exutoire à une situation sociale et politique difficile et un moyen de reprendre le contrôle de soi et d'affirmer son pouvoir sur le cours des choses. Elle peut alors être comprise comme un acte performatif par lequel le fardeau de l'histoire et des attributions identitaires peut être contrôlé et éludé (Hill, 2016c).

La pose assurée, légèrement provocatrice, mais aussi amusée des trois femmes dans « Mohawk in Beehives I » illustre parfaitement les propos de Veronica Passaclaqua cités plus haut : les œuvres incluant des membres de la famille peuvent être à la fois des réflexions personnelles et des déclarations publiques d'autodétermination et d'autoreprésentation. Avec « Mohawk in Beehives I » on réalise à quel point une œuvre photographique est tout autant construite par les sujets. La séance photographique, qui est l'impulsion initiale de l'implication des sœurs de Niro dans l'image, devient elle-même enrichie et influencée par la performance et l'intervention des sœurs. Ainsi, l'œuvre montre bien que, plus qu'une simple image, la photographie est aussi une co-construction, le fruit de l'interaction entre le photographe, les sujets et l'environnement dans lequel la photographie est prise. Comme l'évoque la citation de Shelley Niro retranscrite plus tôt, la photographie constitue également une sorte d'alibi pour réunir les personnes, passer des moments privilégiés ensemble et resserrer les liens qui les unissent.

Le travail que Jeff Thomas a entrepris avec son fils Bear au fil des années constitue un autre bon exemple de la façon dont la photographie peut devenir un moment de partage avec ses proches tout en constituant une prise de position politique. Deux images de cette série, dont l'une a été discutée dans le chapitre précédent en rapport aux stéréotypes (Fig. 3.9), sont présentées dans les publications les plus récentes du corpus. Lors d'une entrevue réalisée pour un ouvrage collectif sur les urbanités autochtones, Jeff Thomas m'expliquait que cette série, débutée dans les années 1980 par ce qui devait être une simple photographie de famille, n'avait pas pour but de présenter une documentation du développement de son fils au fil des ans. Elle constituait plutôt un moyen de l'impliquer dans son univers, pour que celui-ci comprenne ce que son père faisait et pourquoi,

chose que Jeff Thomas n'avait jamais pu partager avec son propre père. Bear est par la suite devenu un ancrage dans son travail :

Bear once told me that in the beginning he didn't understand what I was doing, but over time he felt more like a colleague. For me, the importance is about our father-son relationship and taking responsibility for his development. I know some photographers have photographed their children, but here there was a political essence and it was Bear's training ground.<sup>222</sup>

Les exemples de Jeff Thomas et de Shelley Niro sont représentatifs d'un rapport à la photographie que l'on retrouve dans de nombreuses autres images du corpus, qui invite à considérer le médium en termes d'interactions à travers lesquelles les sujets photographiés constituent des collaborateurs qui participent à la construction de l'image photographique au même titre que les photographes. Cette dimension collaborative n'est pas spécifique aux images qui font intervenir les membres de la famille et se retrouve dans beaucoup d'autres œuvres qui impliquent des sujets humains.

Toutefois, à travers les approches de Niro et de Thomas, cette collaboration est d'autant plus significative qu'elle apparaît comme un leitmotiv dans la relation familiale en même temps qu'elle met en valeur une connivence d'ordre politique où chacun des intervenants est partie prenante du regard critique porté, à travers l'image, sur la société. Dans le cas de la relation photographique entre Jeff Thomas et son fils, il y a également un rapport à la formation de ce regard critique et politique à travers la co-construction de la série au fil des années. Thomas m'expliquait d'ailleurs qu'au bout d'un moment, Bear remarquait de lui-même certains signes urbains de l'indianité stéréotypée pouvant servir de décor à la prise de vue, ou bien choisissait lui-même certains accessoires tels qu'un t-shirt ou une casquette, pour enrichir la séance photographique<sup>223</sup>.

Par ailleurs, au-delà du moment de la prise de vue et de la relation qui s'y développe, c'est l'image photographique elle-même qui permet d'envisager l'importance du lien familial à travers sa

---

<sup>222</sup> Entrevue intitulée « Photographic Urbanities: Interview with Shelley Niro and Jeff Thomas / Urbanités photographiques : Entrevue avec Shelley Niro et Jeff Thomas », réalisée en août 2020 pour l'ouvrage collectif *Urbanités autochtones en création. Penser la ville par les arts et les littératures*, dirigé par Marie-Ève Bradette, Julie Graff, Gabrielle Marcoux et Alexia Pinto Ferretti. À paraître en 2024 aux Presses de l'Université de Montréal.

<sup>223</sup> Ibid.

représentation visuelle. À cet égard, une autre œuvre de Shelley Niro, « Time Travel Through Us » (1999) (Fig. 4.6), est particulièrement intéressante<sup>224</sup>.

Figure 4.6. Shelley Niro. « Time Travel Through Us ». 1999.  
© Shelley Niro, tous droits réservés. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.



Publiée dans la brochure *Regards d'Acier* (2009), l'œuvre est constituée d'une photographie noir et blanc présentée dans un cadre en bois couleur argent. L'image est entourée de perlage blanc et de tissus couleur rose et pourpre, rappelant l'esthétique haudenosaunee. Trois femmes d'âges différents, serrées les unes contre les autres, sont représentées : la mère et les deux filles de la photographe. Au centre de l'image, la mère de Niro tient un nid d'oiseau qui contient trois œufs, faisant écho non seulement au nombre de personnes sur le cliché, mais également au nombre de générations présentes au moment de la prise de vue : la grand-mère, Shelley Niro et ses deux filles. La symbolique de la tortue est très présente dans l'image. L'une des filles de Niro, située derrière l'épaule droite de sa grand-mère, tient dans les mains une tortue, alors que la grand-mère, au centre, et la deuxième fille de Niro portent chacune un collier avec un pendentif en forme de l'animal. Des perles blanches au motif de tortue sont également cousues dans le tissu autour de l'image qui fait office de passe-partout. La tortue, explique Niro, illustre le commencement du temps dans la mesure où elle est à l'origine de la terre dans les mythes de la création haudenosaunee (Niro dans

<sup>224</sup> J'ai réalisé une version partielle et provisoire de l'étude de cette photographie dans l'article « Perspectives photographiques sur l'autochtonie (1984-2011) », publié en mai 2018 dans le dossier « La notion d'«autochtonie» » de la revue *Captures*. <http://revuecaptures.org/node/1415>



Morel *et al.*, 2018 : 112). On peut également y voir une référence au clan de la Tortue, auquel appartiennent la photographe et les trois femmes représentées. En considérant également le titre de l'œuvre, « Le temps voyage à travers nous », et la symbolique des œufs, qui représentent la féminité et la continuité de la vie (Niro dans Morel *et al.*, 2018 : 112), on peut interpréter cette œuvre comme une évocation visuelle de la survivance des peuples et de la transmission culturelle intergénérationnelle qui, dans les cultures haudenosaunee, s'effectue par le lien maternel.

L'anthropologue visuelle anishinabe Celeste Pedri-Spade explique que l'un des effets persistants de la violence coloniale est la rupture des liens familiaux intergénérationnels, ce qui a fortement entravé la transmission des informations d'une génération à l'autre (2016 : 56). Comme me l'expliquait Jeff Thomas lors de notre première entrevue, cette tentative de rupture du lien familial entre enfants, parents et grands-parents était l'un des objectifs des pensionnats autochtones (entrevue du 13 octobre 2017, Annexe C : 344). Le troisième volume du *Rapport de la Commission royale sur les peuples autochtones*, intitulé « Vers un ressourcement », consacre d'ailleurs son premier chapitre à une discussion sur l'importance de la famille dans le processus de guérison des individus :

Il est absolument indispensable de guérir les traumatismes subis par les familles autochtones pour mener à bien le programme d'autosuffisance et d'autodétermination voulu par les Autochtones. La famille est la structure médiatrice, le pont entre le monde privé de l'enfant vulnérable et le monde étranger et trop souvent hostile de la société non autochtone. (Commission royale sur les peuples autochtones, 1996 : 24-25)

Par conséquent, la décolonisation passe également par la reconstruction des relations au sein de la famille (Pedri-Spade, 2016 : 56). Dans cette optique, la photographie devient un moyen de faire valoir la continuité du lien familial à travers les générations, et en ce sens, contribue à la reconstruction de ce lien endommagé par l'histoire coloniale. L'œuvre de Shelley Niro « Time Travel Through Us » affirme visuellement la pérennité de ce lien à travers les générations de femme de sa famille et peut, en ce sens, être lue comme une image de résistance. Cette photographie invite ainsi à considérer non seulement l'importance de la communauté et de la famille dans la construction de l'identité individuelle, mais aussi celle de la transmission des histoires et des valeurs sociales, culturelles et familiales de génération en génération, en dépit des tentatives de rupture par le système colonial.

Finalement, les photographies qui incluent des membres de la famille permettent d'aborder un aspect de l'image photographique qui concerne leur réception et l'accessibilité des histoires qu'elles renferment. Dans l'introduction du catalogue *Our People, Our Land, Our Images* (2006), Veronica Passalacqua écrit :

It may seem surprising that, in many ways, works that include family members are perhaps the most complex to read as they require both a high degree of Native cultural capital as well as specific knowledge about the artist's life and career. (Passalacqua, 2006 : xviii)

Selon Passalacqua, les photographies de membres de la famille peuvent donc s'avérer être des images difficiles d'accès pour l'observatrice extérieure dans la mesure où elles regorgent d'histoires personnelles, de l'ordre du privé voire de l'intime, en même temps qu'elles renferment souvent des références culturelles nécessaires à une pleine compréhension de l'œuvre. Ce sont des documents très subjectifs qui peuvent, à divers égards, nécessiter un accompagnement, une forme de médiation. Dans cette perspective, il peut sembler compréhensible que les exemples mentionnés jusqu'alors soient issus du travail de deux photographes que j'ai rencontrés à plusieurs reprises et que j'ai le sentiment de connaître de façon plus personnelle. Même si les images discutées ne font pas, à proprement parler, partie du registre de la photographie de famille, elles mettent en scène des membres de la famille des photographes et s'intègrent, à ce titre, dans le type d'images visées par les propos de Passalacqua.

On peut toutefois se demander si, au-delà des connaissances culturelles requises pour aborder les images du corpus d'étude qui incluent des membres de la famille, il n'y a pas, de fait, une forme de retenue à tenter de faire affleurer à la surface de l'image des histoires personnelles, parfois intimes, si celles-ci ne nous ont pas été partagées au préalable. Par exemple, les images sorties de l'album de famille et qui circulent de mains en mains autour de la table à manger ont elles aussi souvent besoin d'être accompagnées d'explications et d'être activées par les histoires orales (Langford, 2001 : 5). Certaines photographies ont ainsi besoin d'être racontées et, dans la suite des propos de Passalacqua, les photographies incluant des membres de la famille apparaissent comme l'un des ensembles qui nécessitent certainement le plus de médiation. À cet égard, la majorité des publications du corpus d'étude proposent une forme d'accompagnement et de médiation vers la compréhension de ce type d'images à fort potentiel personnel. En effet, la transmission orale des

histoires est relayée, dans plusieurs cas, par le texte d'artiste qui accompagne les images dans la plupart des catalogues. Plutôt que des documents privés, réservés à un cercle d'initiés, les images reproduites qui incluent des membres de la famille peuvent plutôt être envisagées comme des documents partagés, délibérément exposés au plus grand nombre. C'est ce que Victoria Henry exprime dans l'une de ses lettres à Shelley Niro dont la publication compose le texte du catalogue *From Icebergs to Iced Tea* (1994) :

I hope that what people will understand from the exhibition is the openness of the photographers and filmmakers and their willingness to share their life stories. (Henry & Niro, 1994 : 18)

Les photographies de Rick Hill, tout particulièrement celles publiées dans le catalogue *Silver Drum* (1986), sont un bon exemple de la complexité de lecture des images incluant des proches, mais aussi de la façon dont les catalogues du corpus de la thèse opèrent comme des dispositifs de médiation et permettent, à travers les textes et la mise en page, d'ouvrir certaines histoires et connaissances à l'observatrice.

Figure 4.7. Rick Hill. Extrait des pages 24 et 25 du catalogue *Silver Drum* (1986).  
© Rick Hill, tous droits réservés. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.



Dix photographies de Rick Hill sont publiées dans le catalogue de l'exposition collective produite par la NIIPA en 1986 (Fig. 4.7 à 4.9). Chacune est accompagnée d'un petit texte écrit par le photographe et imprimé sous l'image. Sur les dix images, trois sont des photocollages réalisés à partir de photographies historiques et de photographies de famille, et sept sont des portraits. Parmi ces portraits, quatre font directement référence, par leur titre, au lien qui unit les personnes au photographe : « My Mother, The Grandmother », « My Son, Randy », « My Grandmother », « My

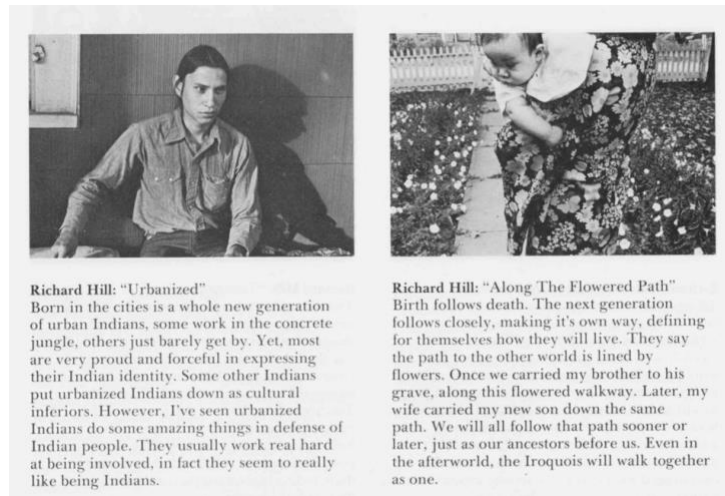
Father, My Friend ». Chacun des textes partage une anecdote ou une réflexion quant à la relation de l'artiste au membre de sa famille. Ces histoires sont parfois de l'ordre du souvenir, comme dans le cas du texte accompagnant le cliché de sa grand-mère (Fig. 4.8 – 2<sup>e</sup> image en partant de la gauche), dans lequel le photographe parle de la façon dont elle se mettait à préparer un repas dès qu'il arrivait chez elle dans la réserve d'Ohsweken, et qu'elle nourrissait leur esprit par la même occasion (NIIPA, 1986 : 26). Elles proposent parfois une réflexion sur le statut de la personne et son importance dans la communauté, comme pour la photographie de sa mère (Fig. 4.7 – 1<sup>re</sup> image en partant de la gauche), dont Rick Hill dit qu'elle lui rappelle les mères de clan d'autrefois qui étaient responsable pour le bien-être des générations futures et qui se sont battues pour protéger leur famille (24). Finalement, ces histoires prennent aussi des allures de confession où le photographe partage une émotion ou un ressenti comme dans le texte qui accompagne le portrait de son fils (Fig 4.7 – 1<sup>re</sup> image en partant de la droite), ou ressemblent à une forme d'hommage exprimant, en rapport au portrait de son père (Fig. 4.8 – 2<sup>e</sup> image en partant de la droite), le respect et la reconnaissance qu'il nourrit à son égard. Chacun des textes, en nous partageant ces pensées personnelles, renforce le sentiment de proximité que l'on peut ressentir face aux portraits de ces personnes qui ne nous sont plus totalement étrangères. Dans son texte pour le catalogue, la commissaire Sandra Semchuk écrit qu'avec cette série réalisée à partir d'images du passé, Hill recrée son histoire familiale, les photocollages servant de métaphores visuelles du sacré qui, juxtaposées avec les photographies de famille, évoquent la présence du sacré dans le quotidien et les visages familiers (NIIPA, 1986 : 36).

Figure 4.8. Rick Hill. Extrait des pages 26 et 27 du catalogue *Silver Drum* (1986).  
 © Rick Hill, tous droits réservés. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.



Pour chaque image, le photographe partage autant une histoire personnelle que des histoires qui abordent les valeurs haudenosaunee. On peut ainsi comprendre les œuvres de Hill à la fois à travers le prisme de sa propre vie, mais aussi à travers celui des savoirs culturels qui ont nourri le photographe.

Figure 4.9. Rick Hill. Extrait de la page 28 du catalogue *Silver Drum* (1986).  
© Rick Hill, tous droits réservés. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.



La cinquième image, qui clôt la série, mérite que l'on s'y attarde un peu. En effet, alors que l'image montre le fils du photographe, on comprend par le texte qui l'accompagne que le cliché évoque une autre personne, le frère du photographe, ou plutôt son absence. Également reproduite dans deux autres publications, *Contemporary Native American Photography* (1984) et *Reminiscing...* (2000), la photographie est intitulée « The Flowered Path » (1971) (Fig. 4.9 – image de droite). Elle montre une femme de dos, portant un bébé dans les bras, qui avance le long d'une allée au milieu d'un jardin en fleur<sup>225</sup>. On ne voit que le visage de l'enfant, qui regarde vers le sol. Les fleurs du jardin font écho aux fleurs imprimées sur la robe de la femme. Dans la brochure publiée en 1984, la légende de l'image, « On the way to my brother's funeral », évoque un moment grave et difficile pour le photographe et sa famille malgré l'apparente légèreté et la douceur qui émane

<sup>225</sup> J'ai réalisé une version partielle et provisoire de l'étude de cette photographie dans l'article « Perspectives photographiques sur l'autochtonie (1984-2011) », publié en mai 2018 dans le dossier « La notion d'« autochtonie » » de la revue *Captures*. <http://revuecaptures.org/node/1415>

de la photographie du fait du motif de la fleur et du bébé. Dans *Silver Drum* (1986), le texte qui accompagne la photographie commence ainsi :

Birth follows death. The next generation follows closely, making its own way, defining for themselves how they will live. They say the path to the other world is lined with flowers. (NIIPA, 1986 : 28)

Il explique ensuite que quelque temps après avoir porté le corps de son frère le long de l'allée fleurie, l'artiste photographia sa femme empruntant le même chemin avec leur fils nouvellement né. Hill termine son texte de la façon suivante :

We will all follow that path sooner or later, just as our ancestors before us. Even in the afterworld, the Iroquois will walk together as one. (ibid)

L'histoire du chemin fleuri constitue non seulement la source de l'inspiration du photographe pour cette image, mais apparaît également comme une métaphore visuelle de la force du lien familial et communautaire et sa transmission d'une génération à la suivante.

Cette photographie, comme l'ensemble de la série à laquelle elle appartient, constitue ainsi un bon exemple de la complexité des images présentant des membres de la famille. En même temps, accompagnée de textes comme dans *Silver Drum*, la série est révélatrice de la façon dont les publications du corpus peuvent constituer un support adapté au partage de ses images et de leur contenu à caractère autant personnel que culturel. L'association texte-image permet ainsi de comprendre que certains de ces portraits de famille représentent plus que les proches du photographe, et deviennent des évocations visuelles de certaines histoires et valeurs autochtones, plus spécifiquement ici haudenosaunee, et des relations qui unissent les personnes. Dans un des textes du catalogue, « Photography's next era », Rick Hill écrit d'ailleurs que les photographies ont remplacé les histoires orales depuis que les activités familiales sont enregistrées sur la pellicule (NIIPA, 1986 : 22). On retrouve exprimé ici le rapport de la photographie à l'oralité, développé par plusieurs universitaires<sup>226</sup>, et l'idée selon laquelle la photographie peut fonctionner comme une

---

<sup>226</sup> Les rapports entre oralité et photographie ont été étudiés par divers chercheurs, parmi lesquels Marianne Hirsch (1997) et Martha Langford (2001) sont considérées comme des références.

forme d'histoire orale (Edwards, 2005 : 29), devenant ainsi un mode de transmission des histoires et des savoirs.

#### 4.1.3 Faire le portrait des communautés

Au-delà des membres de la famille, d'autres communautés sont représentées de façon régulière dans le corpus de la thèse. Mon examen des catalogues et brochures d'expositions collectives de photographes autochtones a en effet fait ressortir trois types de communautés dont la mise en image a une importance significative vis-à-vis de l'autochtonisation de la photographie : les aînés, la communauté des arts, et la communauté urbaine. C'est par le genre du portrait, individuel ou de groupe, que s'effectue principalement la mise en image de ces communautés. En ce sens, dans le catalogue *Our People, Our Land, Our Images* (2006), Veronica Passalacqua écrit à propos de l'importance de créer des archives visuelles sur les communautés :

While being cherished portraits, they also establish history and memory and by their very existence fulfill political roles of self-representation and cultural survivance.  
(Passalacqua, 2006 : xvi)

Si, comme abordé dans le chapitre précédent concernant le regard anthropologique, le portrait a constitué un genre privilégié pour la typification de l'Autre et l'inscription du préjugé racial à la surface de l'image, son recours par les photographes autochtones permet d'envisager d'autres fonctions et caractéristiques de ce genre photographique.

##### 4.1.3.1 Les *Elders* : portraits d'aînés

Dès les premiers catalogues et brochures du corpus, les images d'aînés sont très présentes. Comme mentionné dans le chapitre précédent, c'est d'ailleurs une photographie figurant une aînée, « Mrs Hogan et son petit-fils », qui est utilisée en couverture de la brochure de la première exposition collective en 1984 (Fig. 3.7). La place accordée à ce type de portraits dans le corpus nous permet d'envisager non seulement le rôle des aînés dans les communautés, mais aussi l'importance de les représenter et d'enregistrer leurs traits sur l'image pour les générations suivantes.

Parmi les photographes du corpus pour lesquels les portraits d'aînés constituent une part importante du travail, il y a Murray McKenzie, dont les clichés ont été publiés dans trois des quatre catalogues

de la NIIPA. Lors de notre entrevue, Martin Akwiranoron Loft me disait d'ailleurs que pour les membres de l'association, Murray McKenzie représentait une sorte d'icône, non seulement pour ses images, mais aussi pour la façon dont il avait appris la photographie, à 17 ans, alors qu'il était hospitalisé au sanatorium (Martin Akwiranoron Loft, entrevue du 10 avril 2019, Annexe J : 424). Dans son texte pour le catalogue *Visions* (1985), Murray McKenzie écrit d'ailleurs que ce sont ces deux années à l'hôpital qui lui donnèrent le goût pour la photographie (NIIPA, 1985 : 29).

Un portrait de sa série est publié dans le catalogue *Visions*. Son titre, « Native Studies » – « Études autochtones » –, sous-entend que les visages de ces aînés constituent non seulement des sujets d'étude en soi, mais aussi des sujets importants pour la connaissance et la compréhension des cultures des Premiers Peuples, comme si les visages formaient en eux-mêmes des « cours 101 » en études autochtones. Quatre portraits de la série sont également publiés dans le catalogue *Silver Drum* (1986). Chaque image y est imprimée sur une pleine page, et accompagnée d'une légende qui mentionne le nom et l'âge de la personne photographiée, parfois son lieu d'origine ou son activité, comme c'est le cas pour le portrait de Daniel Spence, « trappeur », âgé de 102 ans (Fig. 4.10 – page de droite). Si aucune autre information n'est fournie sur ces aînés et leur histoire de vie, on peut toutefois aisément déduire, d'après leur âge, que tous et toutes ont été témoins des profonds changements qui ont affecté les différentes communautés au XX<sup>e</sup> siècle. Beaucoup sont certainement des survivants des pensionnats autochtones. Le cadrage et la lumière des portraits mettent en valeur, voire accentuent parfois, les rides et toutes les lignes qui ont marqué la peau au fil des années, et qui nous disent l'expérience de vie des personnes.

Figure 4.10. Murray McKenzie. Extrait des pages 18 et 19 du catalogue *Silver Drum* (1986).  
© Murray McKenzie, tous droits réservés.





Le cadrage serré sur le visage, évacuant du champ l'environnement dans lequel l'image a été prise, nous plonge dans un face-à-face qui contribue à procurer un sentiment de proximité avec les sujets. Dans son texte pour le catalogue *Silver Drum*, la co-commissaire et photographe Brenda Mitten (Seneca) écrit d'ailleurs : « At some level I feel as though I had known these people from somewhere, some point in time – as though they too are family. » (NIIPA, 1986 : 15) Contrairement à certaines images du passé où les visages des personnes photographiées semblent fermés et les regards durs, on ressent ici une véritable ouverture de la part des sujets. Une douceur émane des regards, un rapport de confiance se dégage de ces portraits rapprochés, et il ne fait aucun doute qu'ils ont été réalisés avec le plein consentement des personnes. La co-commissaire de l'exposition *Silver Drum* Sandra Semchuk rapporte les propos suivants de Murray McKenzie :

This is my way of showing respect for the elders of the North – photographing them in their best light, exactly the way it is so it shows them so that hundreds of other people can see them. [...] Our elders show the strong back bone of the People. I hold them with the utmost respect because without these people we cannot get the strength to go on with our hardships. (McKenzie cité dans NIIPA, 1986 : 37)

[...] If I can be accepted fully in the presence of the elder then I feel I am honored, not that I have their power, but that I am for that time on their level. I feel greatly honored to be there. That's the place of the inner circle, the inner core where all great knowledge, understanding, love comes from. (McKenzie cité dans NIIPA, 1986 : 38)

Ces propos de Murray McKenzie sont particulièrement instructifs sur l'importance des aînés dans les sociétés autochtones et la déférence qui leur est due. Les aînés constituent la colonne vertébrale des communautés, ils sont les gardiens des traditions et de la mémoire. Ils constituent, pour traduire les propos de McKenzie, le noyau interne d'où proviennent toutes les grandes connaissances, la compréhension et l'amour. Lors de notre seconde entrevue, Jeff Thomas m'expliquait ceci à propos des aînés :

*Essentially, when a person becomes an elder, it is based on the life experiences that they have had and how it can help other people. They take on that role. Of course it only happens at a certain age; you could be younger but generally it is more people around my age. (Jeff Thomas, entrevue du 29 juin 2018, Annexe D : 359)*

Devenir un aîné ne signifie donc pas seulement prendre de l'âge, il y a un rapport à la transmission culturelle qui vient avec ce qualificatif, dans la mesure où ils sont des agents majeurs de la transmission des savoirs aux jeunes générations (Trépanier & Creighton-Kelly, 2011 : 41). Être un

âné implique ainsi une forme de responsabilité envers les générations futures. Dans son livre *Danser sur le dos de notre Tortue*, Leanne Betasamosake Simpson les considère d'ailleurs comme les premiers agents d'une résurgence autochtone qui vienne de l'intérieur des communautés (Simpson, 2018 : 21).

Pour toutes ces raisons, les aînés sont des personnes hautement respectées, et les photographier constitue une façon, pour le photographe, d'exprimer son respect envers eux. Les propos de Murray McKenzie rapportés dans le catalogue *Silver Drum* mettent en relief un rapport à la photographie qui tient compte d'une valeur morale fondamentale et commune aux différentes cultures autochtones, à savoir le respect (Hart, 2010 : 11). Si l'on retrouve la valeur du respect exprimée à travers d'autres types de photographies, c'est par le portrait, où l'interaction entre le sujet et le photographe est la plus évidente, qu'elle est la plus manifeste.

Figure 4.11. Greg Staats. « Watchye II ». 1995.  
© Greg Staats, tous droits réservés.



Watchye II 94-6176 1995

La série *Watchye* de Greg Staats, publiée au milieu des années 1990 dans les catalogues *From Icebergs to Iced Tea* (1994) et *AlterNative* (1995), est un autre bon exemple de la façon dont le portrait est utilisé pour proposer une représentation fondée sur le respect des personnes. Le photographe kanyen'kehà:ka est allé à la rencontre des Premières Nations mushkegowuk de la Baie James. La série exposée à l'occasion de l'exposition *AlterNative* se concentrait sur les aînés rencontrés (Fig. 4.11). Chacun des portraits en noir et blanc est associé à une photographie d'un objet de la vie quotidienne ou d'un détail issu de l'environnement des personnes photographiées, qui fait écho à la composition et à la texture des portraits. Les diptyques ainsi créés contextualisent

de façon sensible et esthétique les sujets dans leur milieu de vie, et rendent visuellement compte de l'interdépendance entre les individus et leur environnement. La manifestation de l'intériorité de la personne, qui est associée à l'idée canonique du genre du portrait (Samson, 2004 : 19), s'exprime ici par la représentation d'un élément extérieur au sujet. Par ce biais, Greg Staats propose une autre façon d'envisager le portrait traditionnel, dans la mesure où c'est ici l'association des deux images en diptyque qui constituent les portraits. L'interaction visuelle entre les aînés et leur environnement permet de proposer un portrait contextuel, plus complet et plus respectueux des personnes photographiées. Le titre de la série, *Watchye*, qui est une façon respectueuse de saluer utilisée par les Eeyou (Cris de la Baie James) (Hill, 1995 : 24), rend lui-même compte de la valeur de respect au cœur de la série. Pour la commissaire Lynn Hill, la relation visuelle ainsi créée entre les aînés et leur environnement renforce et affirme le dynamisme des cultures des Premières Nations (Hill, 1995 : 24).

On retrouve également l'expression de la valeur de respect au cœur de la série *Our Chiefs and Elders* de David Neel, discutée dans le chapitre précédent et publiée dans *Strong Hearts* (1995) (Fig. 3.12) et *Steeling the Gaze / Regards d'acier* (2009) (Fig. 3.4 – page de gauche, dernière image en bas à droite; Fig. 3.5 – page de gauche, deuxième image en haut). Dans l'introduction de sa monographie *Our Chiefs and Elders*, Neel explique :

Respect is the foundation for all relationships: between individuals, with future and past generations, with the Earth, with animals, with our Creator (use what name you will), and with ourselves. Respect is both simple and difficult, small and vast. To understand it and apply it to our lives is an ongoing process. This is the most valuable lesson the leaders have for us. It is not a lesson that can be explained with the simple formula, 'Respect is...' (Neel, 1992 : 22)

Réaliser des portraits d'aînés et de chefs constitue donc une façon de rendre hommage à ces personnes au rôle fondamental dans le tissu socioculturel tout en exprimant l'une des valeurs morales au cœur des épistémologies autochtones. En effet, comme l'explique Michael Hart (Nêhiyaw), directeur de la Chaire de recherche du Canada en savoirs autochtones et travail social de l'Université du Manitoba, le respect représente une dimension fondamentale à prendre en compte pour la définition de règles éthiques et morales qui soient en accord avec les visions du monde et les modes de connaissance autochtones (Hart, 2010 : 11). Dans une entrevue retranscrite dans le catalogue *Reminiscing...* de la NIIPA (2000), Rick Hill explique :

[T]o photograph Natives, you have to have respect for the people. As a photographer, you have to know what's appropriate to photograph. To me that's a big distinction; that makes you a photographer. (NIIPA, 2000 : 21)

Cet aspect de la pratique photographique, le respect avec lequel l'interaction photographique doit être établie, apparaît alors comme la valeur la plus fondamentale pour une autochtonisation de la photographie.

Par ailleurs, les aînés constituent la mémoire vivante des communautés. Enregistrer leur visage sur la surface sensible représente non seulement une façon d'honorer leur mémoire, mais aussi d'en conserver une trace visuelle et tangible pour les générations à venir. C'est notamment l'un des leitmotifs du travail photographique de Lee Marmon, et c'est avec cet objectif qu'il commença à documenter les membres de sa communauté (Fig. 3.8). Dans son texte pour le catalogue *Our People, Our Land, Our Images* (2006), il rapporte les propos de son père Henry Marmon qui, en 1947, lui suggéra de photographier les aînés Laguna Pueblo afin d'avoir un support pour se souvenir d'eux. Il conclut son texte ainsi :

It is my sincere hope that my collection of thousands of photographs has adequately captured and preserved their spirit, their essence, and their humanity, so that their faces, long since passed, will continue to touch the lives of generations yet unborn. (Tsinhnahjinnie & Passalacqua, 2016 : 36)

On retrouve ici l'idée, abordée précédemment au sujet de la documentation visuelle des moments de la vie collective, selon laquelle la photographie constitue un support mnémorique pour relier les différentes générations, favorisant ainsi la transmission des valeurs et des histoires dans le temps long. Dans son essai intitulé « On Photography », l'écrivaine Leslie Marmon Silko écrit à propos des portraits réalisés par son père :

My father liked to take informal portraits: the old man with his prize watermelon, the old woman with her oven bread on a board. He knew that these old folks, who had loved him and watched out for him as a child, would pass on to Cliff House soon. We all meet there at Cliff House someday, but I think my father couldn't bear to wait that long to see their beloved faces again. (1996 : 186)

Dans les pratiques et les usages autochtones, l'indexicalité de la photographie est ainsi investie dans son plein potentiel : l'image photographique est trace du réel, trace d'un ancêtre, trace du territoire et, par extension, trace de l'esprit (Edwards, 2021 : 281).

#### 4.1.3.2 La communauté des arts

Un autre type de communauté représenté à plusieurs reprises dans le corpus est celui du monde des arts contemporains autochtones. Contrairement aux portraits d'aînés que l'on retrouve de façon régulière à travers l'ensemble des publications, la représentation des membres de la communauté des arts autochtones est plus fluctuante. Représentée sous forme de portraits de groupe ou sous forme de séries de portraits individuels, on en trouve en effet des exemples dans la première brochure de 1984, dans un catalogue publié au milieu des années 1990 puis dans la dernière brochure du corpus de la thèse datant de 2009. En mettant des visages sur certains acteurs des milieux artistiques états-uniens et canadiens, ces occurrences qui parsèment le corpus permettent en même temps de soulever certaines problématiques liées à la visibilité des histoires de l'art autochtone et à leur reconnaissance.

Dans la brochure *Contemporary Native American Photography* de 1984, deux portraits peuvent être identifiés, d'après leur légende, comme représentant des artistes. Le premier, réalisé par Linda Lomahaftewa (Hopi / Chahta) en 1977 (Fig. 3.6 – image en haut à droite), est un portrait de plain-pied de l'artiste pueblo Maria Martinez (1887-1980), réputée à l'international pour ses poteries<sup>227</sup>, et de Frank LaPena (1937-2019), artiste multidisciplinaire nomtipom wintu<sup>228</sup> et professeur d'art à la California State University. Le portrait immortalise deux artistes dont les enseignements ont, sans aucun doute, exercé une influence profonde sur la génération d'artistes autochtones d'alors, génération qui a contribué au renouveau artistique des arts autochtones et à laquelle appartient la

---

<sup>227</sup> Autodidacte, Maria Martinez est réputée pour avoir redécouvert et réactualisé, avec l'aide de son mari Julian Martinez, les techniques traditionnelles de poterie Pueblo, les avoir enseignées à d'autres et les avoir faites connaître à un public mondial. Ses œuvres figurent dans les collections de grands musées tels que le Metropolitan Museum of Art ou la Smithsonian Institution. Pour plus d'information, consulter le site internet dédié à l'artiste et à son héritage artistique : <https://www.mariapottery.com/>

<sup>228</sup> Peintre, sculpteur, danseur traditionnel, poète, écrivain, Frank LaPena ancre sa créativité dans son héritage culturel wintu et a été une figure majeure des arts autochtones du XX<sup>e</sup> siècle aux États-Unis. Il obtient sa maîtrise en anthropologie en 1978 à la California State University de Sacramento. De 1975 à 2002, il enseigne au sein du département d'art et du département d'études ethniques de la même université, où il devient également directeur du département d'études autochtones. Ses œuvres font partie des collections du Museum of Modern Art (MOMA), du Cantor Arts Center ou encore du NMAI.

photographe, Linda Lomahaftewa<sup>229</sup>. Le fait que le cliché ait été réalisé trois ans avant le décès de Maria Martinez en 1980, rajoute assurément à son importance et au choix de le publier dans la brochure.

Le second portrait a été réalisé la même année que le premier, en 1977, par Karita Coffey (Numanuu) (Fig. 4.12). Intitulé « Artists at Crow Fair », ce portrait de groupe représente cinq jeunes adultes qui posent, enjoués et souriants, assis à l'arrière d'un pick-up. Deux d'entre eux exhibent fièrement des fusils. La deuxième partie de la légende mentionne le nom de quatre des personnes représentées : Earl Biss, Kevin Red Star, Ben Buffalo et Linda Lomahaftewa, qui a réalisé le portrait évoqué juste avant. Au premier abord, cette photographie possède toutes les caractéristiques d'une photo souvenir d'un moment entre amis prise lors d'un festival. Elle prend toutefois un tout autre sens à la suite d'une rapide recherche portant sur les personnes mentionnées dans la légende. Toutes font partie de la première vague d'étudiants qui fréquentèrent l'Institute of American Indian Arts (IAIA) de Santa Fe dès son ouverture en 1962. La plupart des personnes représentées sont par la suite devenues des artistes importants du mouvement d'art contemporain autochtone aux États-Unis et certaines ont également contribué à l'enseignement des arts à l'IAIA<sup>230</sup>. Aussi élève de la première cohorte de l'IAIA qui a par la suite rejoint le corps professoral de l'Institut, l'ombre de la photographe Karita Coffey est visible en premier plan de l'image, figurant son inclusion dans le groupe.

---

<sup>229</sup> Linda Lomahaftewa est surtout reconnue pour ses peintures et ses gravures. Ses œuvres ont été exposées dans de nombreuses expositions individuelles et de groupe, et elles font partie des collections de plusieurs musées à travers les États-Unis.

<sup>230</sup> Les peintres apsaalooke Kevin Red Star et Earl Biss (1947–1998), tout particulièrement, sont considérés comme des contributeurs importants de l'essor de l'art contemporain autochtone. Après leur passage dans la première cohorte de l'IAIA, ils ont ensuite obtenu, avec Linda Lomahaftewa, une bourse pour poursuivre leur formation au San Francisco Art Institute. À l'époque où la photographie a été réalisée, 1977, Linda Lomahaftewa était déjà une jeune enseignante à l'IAIA.

Un documentaire, intitulé *Earl Biss, The Spirit Who Walks Among His People* et qui revient sur l'importance de l'artiste dans l'histoire de l'art contemporain autochtone aux États-Unis, a récemment été réalisé. Pour plus d'informations, voir le site internet officiel du film [Consulté le 9 novembre 2023] : <https://earlbissmovie.com/home>

Figure 4.12. Karita Coffey. « Artists At Crow Fair ». 1977.  
© Karita Coffey, tous droits réservés.



Si le titre « Artists at Crow Fair » nous permettait de savoir que la photographie présentait un groupe d'artistes, la reconnaissance des personnes représentées mène vers une autre lecture. Cette photographie d'un groupe de jeunes lors de l'un des plus importants festivals autochtones aux États-Unis devient l'affirmation par l'image d'une nouvelle génération d'artistes qui va contribuer au renversement des codes de l'art autochtone jusque-là jugé à la lumière de critères occidentaux empreints de primitivisme. Ma méconnaissance initiale des artistes représentés semble se faire le reflet du manque de visibilité et de reconnaissance de cette génération d'artistes contemporains dans l'histoire de l'art dominante. L'inclusion de ces deux images dans une exposition collective de photographes, et dans la publication qui en constitue la trace, peut ainsi être considérée selon deux points de vue complémentaires : une façon de pallier à ce défaut de représentation en montrant les visages de la communauté artistique au grand public, et une façon d'exposer cette communauté à elle-même dans une perspective de renforcement positif par l'image. Les fusils exhibés par les deux hommes peuvent alors être interprétés comme des métaphores visuelles de l'expression artistique comme arme d'affirmation et d'autodétermination.

Figure 4.13. Richard Ray Whitman. « Do Indian Artists Go To Santa Fe When They Die? ». 1990.  
© Richard Ray Whitman, tous droits réservés. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.



On retrouve une autre référence à la communauté artistique de Santa Fe dans une œuvre de l'artiste yuchi-muscogee Richard Ray Whitman publiée en 1995 dans le catalogue *Image and Self in Contemporary Native American Photoart*. Réalisée en 1990, l'œuvre est une photolithographie couleur intitulée « Do Indian Artists Go to Santa Fe When They Die? » (Fig. 4.13). Elle prend forme autour d'une photographie en noir et blanc d'un groupe de six jeunes adultes. Sur le cliché, l'artiste a inscrit des endonymes en rouge, et, au-dessous, les mots « The People Themselves ». Des symboles peints ainsi qu'un dessin de crâne de bison occupent la partie supérieure de l'image, tandis qu'une carte des États-Unis avec la mention « HOME LANDS... » avec des noms de peuples écrits sur les différents états est dessinée au centre de la partie inférieure de l'œuvre et entourée de symboles d'ondes télévisuelles. La photographie, qui constitue le point focal de l'œuvre, a été réalisée en 1969 et montre le photographe entouré d'un groupe d'amis de l'IAIA (Rangel, 2020 : 62). Whitman, lui-même diplômé de l'IAIA avant d'intégrer le California Institute for the Arts, semble ici proposer une réflexion sur l'importance de Santa Fe dans les arts autochtones aux États-



Unis, lieu incontournable pour leur production et leur commerce<sup>231</sup>. Lors de notre entrevue, Richard Ray Whitman m'expliquait :

*I can remember being ashamed sometimes of being Indian in my youth or in high school... trying to fit in. It's only when I arrived in Santa Fe and I met other Native students like myself, from reservations, from urban areas, from different settings across the country... That was another stepping-stone for me I think, being around like-minded people, people who were somewhat lost, looking for something... We were emotionally pained, angry, and maybe even lacking pride in who we were. But that quickly changed, you know. (Richard Ray Whitman, entrevue du 11 avril 2020, Annexe K : 431)*

Ces propos offrent une piste d'interprétation intéressante pour l'œuvre « Do Indian Artists Go to Santa Fe When They Die? ». Malgré l'histoire coloniale et les tentatives d'assimilation et d'acculturation qui ont nourri un sentiment de honte d'être Autochtone chez beaucoup de personnes, les peuples ont pourtant su résister et conserver leurs héritages culturels respectifs. La diversité des origines et des profils d'artistes passés par l'IAIA, et évoquée dans l'œuvre par les noms inscrits sur le cliché, en est la preuve. Les propos de Whitman nous permettent également de comprendre que l'Institut a constitué autant un tremplin important et nécessaire pour ces artistes qu'un lieu de rencontre et d'expérimentation propice à l'affirmation de soi par l'art.

Dans un autre ordre d'idées, on peut aussi voir dans l'œuvre une certaine critique du rôle du marché de l'art de Santa Fe et de son aspect potentiellement uniformisant sur les spécificités culturelles et esthétiques. En effet, le Native American Art Market a non seulement été historiquement dirigé par des mécènes euroaméricains, mais, en tant qu'événement majeur des arts autochtones en Amérique du Nord, il représente également une institution qui fixe certaines normes et définitions concernant les expressions artistiques acceptées et reconnues. Le titre de l'œuvre, « Est-ce que les artistes autochtones vont à Santa Fe quand ils meurent? », suggère, avec un certain humour, que les artistes se rendent à Santa Fe pour obtenir de la reconnaissance, mais s'exposent en même temps à perdre les liens à leur culture spécifique (Rangel, 2020 : 63). L'œuvre de Whitman soulève ce point tout en affirmant les identités culturelles spécifiques, ancrées dans le territoire, qui composent la

---

<sup>231</sup> En effet, en plus de l'IAIA, dont l'importance a été discutée dans le premier chapitre de la thèse, Santa Fe accueille également chaque année le Native American Art Market, un événement d'arts autochtones d'envergure internationale.

communauté des artistes formés à Santa Fe. L'œuvre souligne ainsi la complexité des enjeux liés à la visibilité et à la reconnaissance des arts autochtones.

Par la suite, c'est dans les brochures *Steeling the Gaze / Regards d'acier* (2009), publiées presque 15 ans plus tard, que l'on retrouve de nouveau la communauté des arts exposée. Si les premières occurrences du corpus étaient principalement tournées vers les États-Unis avec la communauté qui gravite autour de l'IAIA de Santa Fe, c'est la communauté artistique du Canada qui est exposée dans *Steeling the Gaze / Regards d'acier*. Cependant, celle-ci y est exposée sans véritablement être rendue visible. En effet, ce sont les séries de portraits d'Arthur Renwick, *Masks*, et de KC Adams, *Cyborg Hybrids*, qui mettent en image les membres de cette communauté. Mais, comme abordé dans le chapitre précédent de la thèse, le propos principal de ces deux séries porte sur la question des stéréotypes, leur dévoilement et leur renversement, et dans les deux cas les légendes ne nous renseignent que sur le prénom des sujets. Pour la série *Masks* d'Arthur Renwick (Fig. 3.4 – page de gauche, image du milieu –, et Fig. 3.5 – page de droite), l'identification des personnes est rendue d'autant plus difficile par la grimace déformante effectuée par les sujets. Dans le cas de la série *Cyborg Hybrids* (Fig. 3.4 – page de gauche, rangée du milieu, image de gauche –, et Fig. 3.5 – page de gauche, image en haut à droite), le statut des personnes photographiées est toutefois mentionné entre parenthèses, donnant ainsi quelques indices à celles et ceux qui souhaiteraient jouer aux détectives pour retrouver l'identité de chaque sujet. Car, dans les deux cas, les personnes photographiées sont toutes des personnalités autochtones reconnues dans le monde des arts et de la culture. Les photographes semblent ainsi nous engager dans une sorte de jeu entre l'anonymat des individus, dont l'identité n'est révélée que par leur prénom, et le fait que la grande majorité soit des personnalités reconnues, qui ne pourront pourtant être identifiées que par celles et ceux qui sont familiers de la communauté des arts autochtones au Canada. Cette familiarité nécessaire à la reconnaissance des sujets peut laisser perplexe. La communauté est à la fois exposée, révélée par les visages de ses membres, et en même temps dissimulée par le manque d'information dans les légendes, comme si l'identification et la reconnaissance de la communauté autochtone des arts constituaient un niveau de lecture secondaire, réservé aux personnes qui la côtoient. La communauté ainsi rendue visible n'est donc pas véritablement exposée pour elle-même. Lors de notre deuxième entrevue, Rick Hill me disait qu'en considérant ces deux séries, une part de lui-même voulait aller au-delà du jeu sur les stéréotypes pour connaître l'histoire des personnes

photographiées : pour savoir ce que cela représente, par exemple, d'être conservateur au Musée des beaux-arts du Canada (Rick Hill, entrevue du 15 janvier 2020, Annexe I : 411).

Cette envie de connaître l'histoire de vie des personnes photographiées exprimée par Rick Hill résonne avec certains propos de Rosalie Favell. Lors de notre rencontre en 2018, la photographe métis m'a parlé à plusieurs reprises de sa série, toujours en cours, intitulée *Facing the Camera* et commencée lors d'une résidence au Banff Centre for the Arts en 2008. Celle-ci consiste à réaliser des portraits des artistes et des membres de la communauté des arts visuels autochtones<sup>232</sup>. Favell m'expliquait l'importance d'un tel travail en ces termes :

*I thought it was really important to showcase native artists, partly because we hear of different native artists but we don't necessarily know what they look like. You could be sitting next to one of them at a conference without knowing it because you didn't know what they looked like. So, I just wanted to make a statement about the fact that we exist, that we're here, and this is what we look like. I wanted to build on the community that existed. So, I slowly started carrying on with that. (Rosalie Favell, entrevue du 11 octobre 2018, Annexe G : 387)*

Cette série est absente du corpus de la thèse car elle a été débutée au moment de la dernière publication à l'étude. Toutefois, autant l'importance que la photographe lui a accordée lors de notre entrevue que l'intérêt des propos de Favell pour considérer la représentation de la communauté des arts dans le corpus d'étude en font un point de comparaison pertinent pour conclure cette section. L'idée, exprimée par la photographe, de vouloir montrer que la communauté des arts autochtone existe, qu'elle est florissante et dynamique, et le fait de vouloir montrer à quoi elle ressemble car ses membres sont peu représentés dans les médias dominants nous éclaire sur l'importance d'en exposer les visages, qu'ils soient facilement identifiables ou non.

À la lumière de l'exemple de *Facing the Camera*, on peut alors envisager les séries d'Arthur Renwick et de KC Adams comme une façon de rejouer, par la photographie, le difficile rapport entre visibilité et invisibilité de la communauté autochtone des arts, la présence des visages dans l'image révélant le manque de représentation des personnes dans la vie réelle. Par l'exposition des

---

<sup>232</sup> Débutée avec des portraits d'artistes, la série s'est étendue à l'ensemble de la communauté des arts autochtones, que Favell a photographiée à différentes occasions (Rosalie Favell, entrevue du 11 octobre 2018, Annexe G : 389). Une grande partie des portraits a été réalisée au marché d'art de Santa Fe en 2012. Lors de notre rencontre, Rosalie Favell avait réalisé plus de 450 portraits, dont 175 à l'Indian Art Market de Santa Fe.

visages, le portrait photographique donne ainsi à voir les acteurs de l'histoire des arts autochtones en même temps qu'il favorise leur visibilité sociale et politique. En cela, les portraits de la communauté des arts contribuent à l'autochtonisation de l'histoire de l'art par l'image.

#### 4.1.3.3 La communauté urbaine

Finalement, un troisième type de communauté est mis de l'avant dans plusieurs publications : les Autochtones vivant en milieu urbain. Parmi les communautés les plus invisibles des sociétés canadiennes et états-uniennes, les Autochtones qui vivent dans les zones urbaines constituent pourtant plus de la moitié des Premières Nations, Métis et Inuit au Canada<sup>233</sup> et plus de 70 % de la population autochtone des États-Unis<sup>234</sup>. En constante augmentation<sup>235</sup>, les Autochtones vivant dans les milieux urbains font historiquement face à un manque de reconnaissance important non seulement dans la société civile, en raison des idées reçues selon lesquelles identité autochtone et urbanité sont incompatibles, mais aussi au niveau gouvernemental, du fait du désinvestissement politique pour soutenir et financer adéquatement les services pour les Autochtones en contexte urbain (Congress of Aboriginal People, 2019 : 6). Ainsi, malgré une longue histoire d'urbanisation, les Premiers Peuples restent confrontés au défi complexe de définir leur identité urbaine (Stephens, 2015). Ce défi constitue d'ailleurs l'un des enjeux au cœur du travail de Jeff Thomas. Dans son texte d'artiste pour le catalogue *Our People, Our Land, Our Images* (2006), il écrit à ce propos :

I am not willing to compromise my sense of who I am as an urban Indian. Through my work, I am attempting to visualize something that has been largely made invisible, namely: How do we, as First Nations people, maintain and nourish our Indianness when there is no support for it? For me, it comes through my work and by creating a

---

<sup>233</sup> Lors du recensement réalisé en 2016, 51,8 % de la population autochtone du Canada vivait dans une zone métropolitaine. Voir à ce propos, le site de statistique Canada 2017 : <https://www150.statcan.gc.ca/n1/daily-quotidien/171025/dq171025a-eng.htm>

<sup>234</sup> Ces chiffres proviennent du site internet de la National Urban Indian Family Coalition [Consulté le 10 mai 2022] : <https://www.nuifc.org/>

<sup>235</sup> Au Canada par exemple, 3,6 % de la population autochtone était recensée comme résidant en zone urbaine en 1941; ce chiffre est passé à 6,7 % en 1951, 12,9 % en 1961 et 30 % en 1971. Aujourd'hui, on estime que 38 % des Autochtones inscrits, 74 % des non-inscrits, 66 % des Métis et 30 % des Inuit vivent en ville, et que 80 % de tous les peuples autochtones vivent hors réserve. (Congress of Aboriginal People, 2019 : 7). Il est toutefois bien documenté dans la recherche que les recensements des peuples autochtones sous-estiment de deux à quatre fois les populations urbaines, dans la mesure où la pauvreté, associée au manque d'adresse fixe, ou encore la méfiance envers les institutions gouvernementales en raison des politiques coloniales, sont autant de facteurs qui expliquent que les Autochtones en milieu urbain ont moins de chances d'être comptabilisés par les recensements (ibid : 8).

dialogue about what it means to be Indian and to be urban and how we negotiate between the two. (Tsinhnahjinnie & Passalacqua, 2006 : 52)

Si l'approche de Thomas concernant la définition par la photographie de son identité autochtone urbaine s'exprime surtout par la recherche des signes de l'autochtonie dans l'espace de la ville, d'autres photographes du corpus de la thèse se sont attachés à montrer les visages qui composent cette communauté.

Deux portraits publiés dans les années 1980 – l'un par Martin Akwiranoron Loft dans *Visions* (1985) et l'autre par Rick Hill dans *Silver Drum* (1986) –, ainsi que deux séries photographiques publiées dans le catalogue *Strong Hearts* en 1995 – *Urban Village* de Greg Staats et *Street Chiefs* de Richard Ray Whitman – donnent une visibilité à cette communauté et permettent d'ouvrir sur certains des enjeux auxquelles elle fait face.

Par exemple, l'album de famille reconstitué par Rick Hill, publié dans *Silver Drum* en 1986 et mentionné précédemment, aborde ce thème à travers l'inclusion d'un autoportrait du photographe intitulé « urbanized » (Fig. 4.9 – image de gauche). Le petit texte qui accompagne la photographie parle de l'importance des Autochtones qui vivent en ville pour l'avancement des causes autochtones même si, écrit Rick Hill, ils peuvent être considérés comme culturellement inférieurs par d'autres Autochtones (NIIPA, 1986 : 28). Le type de critique abordé ici par le photographe renvoie à l'intériorisation de définitions coloniales des identités qui ont instauré une « hiérarchie d'authenticité » (Maddison, 2013 : 293) basée notamment sur une division entre espace de la réserve, rural et isolé, et espace urbain. Cet autoportrait de Rick Hill souligne donc l'ambivalence des identités autochtones en milieu urbain tout en revendiquant l'importance d'une telle situation et la fierté à en tirer.

Figure 4.14. Martin Loft. « Jesse, Mic-Mac ». 1985.  
De la série *Montreal Urban Native Portrait Project*.  
© Martin Loft, tous droits réservés. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.



Un autre exemple intéressant pour comprendre certains enjeux liés à la mise en image des communautés urbaines dans les années 1980 est un portrait réalisé par le photographe kanyen'kehà:ka Martin Akwiranoron Loft issu de la série *Montreal Urban Native Portrait Project*<sup>236</sup>, et publié dans le catalogue *Visions* (1985) de la NIIPA (Fig. 4.14). Loft réalise cette série de portraits en noir et blanc dans les années 1980 alors qu'il travaille pour le Centre d'amitié autochtone de Montréal<sup>237</sup>. Dans un studio improvisé, il photographie des personnes qui fréquentent l'institution. Lors de notre entrevue, il m'expliquait à propos de cette série :

*The struggles of fellow Indigenous people in the city is a wonderful thing sometimes, but it also has lots of difficulties... People who struggle with daily life addictions, mental illness, prejudice, racism, all of these things. When I worked at the Friendship Center, it was something I would see every day. I wanted to do something, to make them heroic in a way.* (Martin Akwiranoron Loft, entrevue du 10 avril 2019, Annexe J : 416)

*[...] I have seen plenty of pictures of poverty and despair. I've lived it myself. 50 years ago in Kahnawake for instance, half of the people didn't have running water. Half of the people were extremely poor. Things were very desperate and dire, and you can*

---

<sup>236</sup> J'ai discuté de cette photographie et des enjeux qu'elle soulève dans une contribution pour l'ouvrage collectif *Créativités autochtones actuelles au Québec. Arts visuels et performatifs, musique, vidéo*, dirigé par Louise Vigneault et publié en 2023. Voir Guignard (2023).

<sup>237</sup> Le Centre d'amitié autochtone de Montréal est un organisme à but non-lucratif, autonome et non-sectaire, dont la mission principale est de favoriser, développer, et augmenter la qualité de la vie des Autochtones dans la communauté urbaine de Montréal. <https://nfc.m.org/fran/accueil/>

*multiply that by hundreds of communities in Canada. But in the midst of that, there was a lot of History, there was a lot of culture, there was a lot of resilience. People lived on a daily life – kind of like when you walk into the wind and you struggle but you keep going. So, these early portraits were my own response to those situations. I could have shown how desperate people were, or I could try to distill some kind of humanity that speaks about resilience. I worked with the people. I used to ask people to think about their family, to think about who is going to see these pictures. It could be their grandchildren, their children; it could be another community, even our community in Montreal today. (ibid : 417)*

Cette série de portraits constitue donc, pour Loft, une réponse à un type de clichés largement répandu dans la presse et les médias de masse lorsqu'il s'agit de représenter les Autochtones en milieu urbain. Mettant de l'avant les conditions sociales difficiles des personnes marquées par la pauvreté et les problèmes de dépendance, ce type d'images fixe l'exclusion sociale des individus, et contribue ainsi à confirmer la supposée disparition de la vitalité des cultures et des modes de vie traditionnels. Si, comme l'exprime Loft, la situation économique des Autochtones, notamment dans les zones urbaines, est un enjeu de société bien réel, le problème de tels régimes de représentations réside dans leur uniformité et leur caractère simplificateur et déshumanisant. Le portrait photographique constitue dans ce contexte une stratégie pour restaurer l'humanité et l'individualité des sujets.

Alors que les photographies de presse qui dénoncent les conditions de pauvreté des Autochtones recourent souvent à un cadrage large qui contextualise le sujet afin de montrer son environnement social et les signes visuels de sa marginalisation, les portraits de studio de Martin Akwiranoron Loft sont réalisés en plan rapproché devant un fond noir uni, décontextualisant ainsi volontairement le sujet pour nous confronter à un visage et à une individualité. Dans son texte reproduit dans le catalogue *Visions*, Loft invite à une lecture métaphysique de cette série :

My portraits of Urban Native People are intended to work both on a surface level and a metaphysical level. One can read their faces like one reads the landscape and afterwards delve into the mystic qualities that make up an individual's persona.  
(NIIPA, 1985 : 23)

La tradition du portrait a souvent associé ce genre à la captation de l'âme du sujet et à une quête de l'essence de l'individu (Nancy, 2000 : 25; Samson, 2004 : 19). Pour l'artiste kanyen'kehà:ka, cette quête métaphysique est également liée à une réflexion sur le territoire, réflexion à travers laquelle

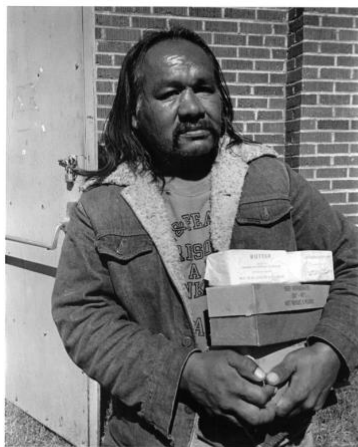
le visage des sujets devient une sorte de carte topographique attestant la présence des êtres sur l'Île de la Grande Tortue (Martin Akwiranoron Loft, entrevue du 10 avril 2019, Annexe J : 418). Comme l'expliquent le rédacteur en chef de la revue *Decolonization* Eric Ritskes et l'artiste nêhiyaw et denesuline Jarrett Martineau, l'affirmation d'une présence autochtone dans les espaces urbains constitue un terrain nécessaire de la lutte décoloniale :

In reclaiming the site of the urban as Indigenous, the communities and relationships that are necessary to support and sustain individual stories, creations, and articulations can be reimagined and reformed. (2014 : vii)

La photographie devient ainsi un moyen de rétablir, par le portrait, le lien d'interdépendance entre territoire et identité qui a été fragilisé par les effets de la colonisation.

Prenant une perspective différente sur l'urbanité, une autre série invite à considérer, à travers le portrait, les rapports problématiques entre les communautés autochtones et le territoire aux États-Unis : la série *Street Chiefs*, du photographe yuchi-muscogee Richard Ray Whitman. Une image issue de la série a été publiée dans le catalogue *No Borders* de la NIIPA en 1990, mais c'est en 1995 dans le catalogue *Strong Hearts* d'*Aperture* qu'elle est le mieux mise en valeur (Fig. 4.15 et 4.16).

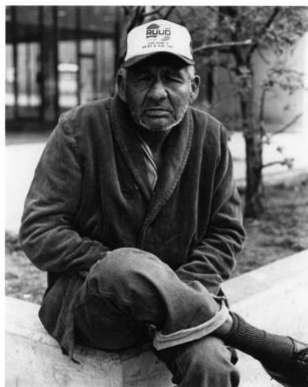
Figure 4.15. Richard Ray Whitman. Série *Street Chiefs*.  
Extrait des pages 94 et 95 du catalogue *Strong Hearts* (1995).  
© Richard Ray Whitman, tous droits réservés. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.





Parmi les images les plus connues de l'artiste, les quatre portraits publiés dans *Strong Hearts* ont été réalisés au milieu des années 1980 et représentent des personnes qui vivent dans les rues d'Oklahoma City. Les portraits en noir et blanc, de plain-pied ou en plan américain, laissent entrevoir un environnement urbain en arrière-plan même si le cadrage est resserré sur les sujets. Les personnes regardent directement l'objectif, sans nécessairement poser ni tenter d'éviter notre regard. Sans honte ni fierté, elles sont présentes, simplement. Au premier abord, on pourrait croire que ces photographies reconduisent une imagerie misérabiliste. Lors de notre entrevue téléphonique, Whitman m'expliquait d'ailleurs que certains Autochtones, notamment des artistes, ne comprirent pas tout de suite son approche, pensant qu'il reconduisait une représentation négative de l'« Indien opprimé » – « *downtrodden Indian* » (Richard Ray Whitman, entrevue du 11 avril 2020, Annexe K : 430).

Figure 4.16. Richard Ray Whitman. Série *Street Chiefs*.  
 Extrait des pages 96 et 97 du catalogue *Strong Hearts* (1995).  
 © Richard Ray Whitman, tous droits réservés. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.



96



97

Pourtant, l'approche de Whitman se situe à l'opposé d'une imagerie victimaire. Le photographe cherche plutôt à restituer la dignité des personnes et à leur redonner un statut, en témoigne le titre de la série, « Chefs des rues » – « *Street Chiefs* ». Motivé par une volonté de compréhension des enjeux auxquels font face les sujets photographiés, Whitman m'expliquait lors de notre discussion :

*I remember in 1968 I was in Oklahoma City bus station on the way to New Mexico. The bus station there was a downtown kind of a real skid row, if you will. I was seeing*

*a lot of Native Americans on the streets, like homeless, social ills, alcoholism... It threw me off. I couldn't understand because I came from a real community, a small Indian community... So anyway, it stayed in my mind when I saw it because I had never seen it in an urban setting. A year or so later, I came back with a camera. (Richard Ray Whitman, entrevue du 11 avril 2020, Annexe K : 429-430)*

S'ensuivit le début d'une série photographique qui se déploie sur plusieurs années et qui, encore exposée et diffusée à ce jour, constitue certainement la série la plus célèbre de l'artiste.

L'approche de Whitman revendique une perspective historique sur la dépossession territoriale qui va au-delà des questions contemporaines d'itinérance pour tenter de nous conscientiser sur le fait que les États-Unis sont un pays fondé sur le déplacement forcé des Autochtones. Le photographe me disait à ce propos :

*[...] these images aren't just about the recent homelessness. It is about historical displacement. Ours is not just a recent arrival at being homeless, landless. There's been several removals of the tribes from the Indians Nations in the east coast and the south-eastern parts of America where my people come from. According to the politics of the day, the US government removed all Indigenous people from the East across the Mississippi river to the West. So, what is now Oklahoma was called Indian Territory. Indian Territory was going to be specifically just for Indian people. But then, once again displacing us... They opened it up for the land run for non-Indians, and it became the state of Oklahoma. So, there was a series of displacing Indian people to the west of the Mississippi river. All this background was part of the Street Chiefs series you know, it wasn't just about recent homelessness but about the continuing displacement of Indian people... (Richard Ray Whitman, entrevue du 11 avril 2020, Annexe K : 430)*

Si les portraits de Martin Akwiranoron Loft nous invitent à considérer la relation métaphorique et visuelle entre le visage et le territoire, dans les portraits de Richard Ray Whitman c'est toute l'histoire de la dépossession territoriale, tant contemporaine qu'historique, qu'il faut lire dans les traits du visage.

En outre, il y a, dans la démarche de Whitman, une volonté d'entrer en relation avec les sujets photographiés. Ici, la photographie constitue également un moyen de connaissance, un outil pour aller vers les autres, à la fois semblables car Autochtones, et pourtant très différents du fait de leurs expériences de vie et de leur appartenance communautaire. Cette mise en relation à travers la photographie n'est donc pas acquise, et nécessite un engagement de la part du photographe :

*Now that I go back and revisit that, I realize it was something I didn't understand, that's why I pursued it. Even though I was a Native American, there was a lot of mistrust when I was carrying a camera. And they didn't realize or understand how I was going to use the photographs. I didn't have any intent. I just began to document things that would catch my eyes. I was seeing all these beautiful men and I knew they all had a backstory before they arrived on the street to be homeless. So, it took me some time to gain their trust you know, because of our history with the camera being used to criminalize us or to have non-Indians come to make the photographs and use them for some other purpose without the permission of the people or without them knowing. So, I made it a point for them not to just be mere subject matter, you know. I got to know many of them. I would be there all the time. So in fact, I kind of was on the street myself, not homeless but... So, I think the relationship with the subjects was about trust. I began to gain their trust. (Richard Ray Whitman, entrevue du 11 avril 2020, Annexe K : 430)*

Ces propos de Richard Ray Whitman sont révélateurs de la méfiance des sujets vis-à-vis du photographe même lorsque celui-ci est Autochtone. Ce rapport de méfiance a également été souligné par d'autres photographes lors des entrevues. Rick Hill me disait par exemple :

*When I walked around, I was one of the few Natives carrying a camera, and the camera always made the subjects nervous, or else they would ham it up. (Rick Hill, entrevue du 23 octobre 2018, Annexe H : 399)*

Pour Jeff Thomas, cet enjeu s'est d'abord traduit par une gêne à photographier des personnes :

*I remember that in the early days, I didn't want to photograph people, because I didn't like the way the photographer looked in photographing somebody. There was something predatory about it, and I was uncomfortable with it. (Jeff Thomas, entrevue du 13 octobre 2017, Annexe C : 336)*

L'expérience de Richard Ray Whitman avec la série *Street Chiefs* met ainsi en relief la nécessité de créer une relation de confiance, fondée sur le respect, avec les personnes photographiées. Lors de notre discussion téléphonique, c'est d'ailleurs ce que Rick Hill retenait de cette série :

*[...] he did it in such a, how do I say it, a respectful way. He's trying to tell the story of these people, rather than to say, "Oh, look at these poor victims of colonization." That's an undercurrent, but it's a different thing. So there's something to that relationship that I think is empowering. (Rick Hill, entrevue du 15 janvier 2020, Annexe I : 411)*

On retrouve ici de nouveau la notion de respect vis-à-vis de la représentation comme facteur déterminant dans la relation photographique pour que celle-ci devienne un moyen d'*empowerment*. Le photographe doit envisager les personnes photographiées comme des partenaires et des collaborateurs plutôt que comme de simples sujets. Par exemple, Rick Hill me disait à cet égard :

*But I realized that in order to take powerful photographs, there has to be some kind of relationship between you and the person you are photographing, even if that relationship is antagonistic.* (Rick Hill, entrevue du 23 octobre 2018, Annexe H : 399)

Encore une fois, on comprend ici à quel point la photographie constitue bien plus qu'une image : c'est une affaire de relations humaines qui soulève des enjeux éthiques, tant dans la prise de vue que dans la lecture de l'image. En raison des stigmates historiques liés au médium, prendre une photographie constitue une prise de position, un acte politique qui nécessite une posture éthique.

Certaines composantes de ce positionnement éthique sont également disséminées à travers les textes du corpus de la thèse, plus particulièrement dans les textes de démarche des photographes. Par exemple, en plus de la question du respect, évoquée à de nombreuses reprises, l'idée d'intégrité dans la perception – « integrity in perception » – est mise de l'avant à la fois par Jeff Thomas dans *Visions* (NIIPA, 1985 : 41) et par Richard Ray Whitman dans *Language of the Lens* (Lomahaftewa, 1990 ) et *Image and Self in Contemporary Native American Photoart* (Hood Museum of Art, 1995 : 17). Liée aux notions de respect et d'intégrité, l'idée de responsabilité vis-à-vis de la représentation traverse également plusieurs textes (Lomahaftewa, 1990; NIIPA, 1990 : 17, 21; NIIPA, 2000 : 13; Tsinhnahjinnie & Passalacqua, 2006 : x, xvii, 28, 31).

#### 4.1.4 En guise de conclusion : la pratique photographique comme méthodologie autochtone des trois « R's »

La plupart des chercheurs autochtones qui se sont attachés à déterminer des composantes structurantes des méthodologies autochtones de la recherche ont tous placé, en plus de la valeur de respect, la question de la responsabilité du chercheur comme l'un des éléments fondamentaux d'une méthodologie de recherche qui intègre les perspectives autochtones (Hart, 2010; Johnston *et al.*, 2018; Kovach, 2005; Wilson, 2001, 2008). Pour le spécialiste des études autochtones Shawn Wilson (Cri d'Opaskwayak), cette responsabilité correspond à ce qu'il nomme une « responsabilité relationnelle » – « relational accountability » –, qui demande au chercheur de nouer des relations

récioproques et respectueuses au sein des communautés avec lesquelles la recherche est menée (Wilson, 2008 : 40). Au-delà de sa responsabilité vis-à-vis des participants à la recherche, le chercheur a une responsabilité en tant qu'être humain qui prend part à un réseau de relations qui impliquent autant des humains et que des non-humains (Johnston *et al.*, 2018 : 14).

Les valeurs de respect et de responsabilité, que l'étude des publications du corpus de la thèse et des entrevues menées avec les photographes a fait ressortir, font partie de ce que des chercheurs autochtones ont nommé les « R's » de la recherche (Johnston *et al.*, 2018; Kirkness et Barnhardt, 1991; Tsosie *et al.*, 2022; Weber-Pillwax, 2001; Wilson, 2008). Dans son livre *Research is Ceremony*, Shawn Wilson, en s'appuyant sur les écrits de la chercheuse en éducation Cora Welber-Pillwax (2001), en détermine trois : respect, responsabilité et réciprocité. La réciprocité réfère autant au principe de servir la communauté qu'à celui d'établir une relation mutuelle et respectueuse dans laquelle toutes les parties impliquées dans la recherche sont dans un rapport d'égalité (Johnston *et al.*, 2018 : 15; Tsosie *et al.*, 2022). Dans leur introduction au récent ouvrage sur les histoires de l'art autochtone au Canada et aux États-Unis, les historiennes de l'art Heather Igloliorte (Inuk) et Carla Taunton définissent même ces trois valeurs comme des éthos qui, ensemble, constituent l'une des dimensions déterminantes des théories et des méthodologies autochtones (Igloliorte et Taunton, 2022 : 8).

D'autres chercheurs ont ajouté une quatrième valeur, parlant ainsi de quatre « R's » de la recherche<sup>238</sup> : la pertinence – ou *relevance* en anglais (Kirkness & Barnhardt, 1991). Cette quatrième valeur se rapporte à l'idée que la recherche doit être utile aux communautés autochtones concernées. En cela, elle doit être appropriée à l'éducation, aux expériences, aux perspectives, aux priorités et aux modes de connaissance des communautés (Kirkness & Barnhardt, 1991; Kovach, 2009; Tsosie *et al.*, 2022). Si les méthodologies autochtones de la recherche sont aussi diverses que les individus qui s'y intéressent, elles partagent néanmoins certaines caractéristiques, ou valeurs communes (Johnston *et al.*, 2018 : 1), et les quatre « R's » comptent parmi ces valeurs partagées. À la fois complémentaires et interdépendantes, elles constituent des codes de conduite pour les

---

<sup>238</sup> Plus récemment, un groupe de chercheurs en éducation a proposé de considérer six « R's » de la recherche autochtone, incluant les notions de Relationalité et de Représentation dans leur proposition. Voir à ce propos Tsosie *et al.* (2022).

chercheurs, autochtones comme allochtones, désireux de s'engager dans des recherches respectueuses des perspectives et des visions du monde autochtones.

À la lumière des images et des usages photographiques abordés dans cette section, la transposition des travaux menés sur les méthodologies autochtones de la recherche dans le champ de la photographie apparaît comme particulièrement pertinente pour penser une pratique photographique autochtonisée. Nous avons vu comment le respect, en tant que valeur fondamentale des épistémologies autochtones, se retrouvait à différents niveaux de l'approche des photographes vis-à-vis de leur sujet. Les questions de la responsabilité et de la réciprocité traversent également la plupart des usages photographiques abordés ici. Par exemple, l'importance de la création d'une documentation visuelle des personnes et des moments de la vie collective pour lier ensemble les générations et favoriser la transmission des valeurs et des histoires dans le temps long est à envisager sous l'angle de la responsabilité. La chercheuse en éducation Margaret Kovach (Nêhiyaw / Saulteaux) explique en effet que, selon les visions du monde autochtones, la transmission des savoirs est une question de responsabilité envers les générations futures (2009 : 6).

Ces différentes composantes d'une pratique éthique de la photographie ont également été soulignées à quelques reprises par les photographes rencontrés. Lors de notre discussion, Richard Ray Whitman me disait par rapport à la question de la responsabilité de l'artiste :

*As an artist, I am an individual but I also have a responsibility for my people, my tribe, my community. I just don't go freelancing as an individual like that, you know. To counterbalance or to balance with respect for the tribal cultures, one creates their own personal mythology as well. You create from that and you also continue your tribal mythology... (Richard Ray Whitman, entrevue du 11 avril 2020, Annexe K : 432)*

Jeff Thomas exprimait quant à lui cet enjeu de la façon suivante :

*It is about agency and about community, and how you engage your own community in the work that's being produced. Not just with myself, but with other Indigenous image makers as well. We have a responsibility. (Jeff Thomas, entrevue du 13 octobre 2017, Annexe C : 334-335)*

Pour Rosalie Favell, la réciprocité est aussi importante que l'exploration de sa subjectivité :

*[I]t was definitely about finding my own identity, what to do with that identity and how to contribute to native community with it; How to be a part of this community and to give something back, which was always important to me. (Rosalie Favell, entrevue du 11 octobre 2018, Annexe G : 388)*

Ainsi, l'examen des catalogues et brochures d'expositions collectives de photographes autochtones permet de comprendre que, vis-à-vis des sujets photographiés, les photographes autochtones mettent en pratique une approche qui correspond aux méthodologies autochtones de la recherche. Ces dernières sont le reflet de la façon dont la connaissance est envisagée dans le contexte des cultures autochtones. Si leur reconnaissance dans la recherche universitaire est assez récente, ces méthodologies s'ancrent pourtant dans les visions autochtones du monde et, à ce titre, puisent leurs enseignements dans les connaissances ancestrales des peuples. Bagele Chilisa, Fiona Cram et Donna M. Mertens expliquent :

The ways of Indigenous research are as old as the hills and the valleys, the mountains and the seas, and the deserts and the lakes that Indigenous people bind themselves to as their places of belonging. It is not that Indigenous peoples are anti-research. They have always conducted research. (Chilisa *et al.*, 2016 : 11)

Traditionnellement, les protocoles pour la recherche de connaissances consistaient en l'établissement de relations (Johnston *et al.*, 2018 : 296). Pour Shawn Wilson notamment, la relationalité est au cœur d'une méthodologie autochtone de la recherche dans la mesure où les relations ne font pas que façonner la réalité, elles sont la réalité (Wilson, 2008 : 7). L'accent mis sur les constructions relationnelles émane des systèmes de valeurs autochtones qui reconnaissent les liens entre les personnes passées, présentes et futures, et toutes les choses vivantes et non vivantes (Chilisa *et al.*, 2016 : 16). Cette perspective résonne à de nombreux égards avec ce que l'analyse du corpus de la thèse a permis de faire ressortir dans cette section. En documentant leurs modes de vie, leurs proches et leurs communautés ou celles qui les entourent, les photographes autochtones documentent par la même occasion les relations qui les unissent non seulement aux sujets photographiés, mais aussi à leur environnement.

Ainsi, un portrait peut devenir l'expression de l'interdépendance entre identité et territoire ou la mise en image d'histoires ou de valeurs culturelles, tandis qu'une séance photographique peut devenir le catalyseur de la relation familiale. La photographie est une mise en relation et l'image

créée constitue l'expression de cette mise en relation. Cette façon d'envisager la photographie résonne avec les théories, abordées en introduction de la thèse, qui placent le médium au centre d'un système de relations. Ainsi, comme discuté au début de ce travail, la spécialiste en études visuelles Ariella Azoulay propose d'envisager la photographie comme un événement qui prend naissance dans la rencontre entre le photographe, l'appareil photographique, les sujets photographiés, ainsi que tout autre participant à cette rencontre, qu'il soit humain ou non-humain. Selon une telle conception du médium, les images photographiques portent la trace de la rencontre entre le photographe et les personnes photographiées et sont, à ce titre, des témoins des relations sociales qui les ont rendues possibles (Azoulay, 2008 : 127).

D'une façon similaire, l'anthropologue visuelle Elizabeth Edwards postule que les images photographiques sont des relations rendues visibles (Edwards, 2005 : 33). Elle explique :

The relational view is not simply different people bringing different readings to images. Rather, it is an engagement with the whole social dynamic of photographs over space and time, in which photographs become entities acting and mediating between peoples. The engagement with photographs as socially salient objects both encapsulates and defines relations between people. (2005 : 31)

Pour Edwards, la dimension relationnelle de l'image photographique se situe au niveau de son indexicalité, à savoir la relation entretenue entre le sujet photographié et la trace chimique de son existence dans la photographie. Cette indexicalité, associée à la forme reproductible de la photographie, permet d'envisager l'image photographique comme un objet agissant dans les relations sociales, ou, en d'autres termes, comme une sorte d'interlocuteur dans les relations sociales (2005 : 31). À cet égard, dans un texte publié en 2014, Richard Ray Whitman écrit, en se remémorant sa série des *Street Chiefs*, que les portraits sont devenus une sorte d'extension de la relation tissée avec les personnes rencontrées (dans Mithlo, 2014 : 147). Une perspective similaire vis-à-vis de l'agentivité des images photographiques est énoncée par l'anthropologue visuelle anishinabe Celeste Pedri-Spade :

[P]hotographs, as highly social and relational tools, help reveal, configure, and congeal a host of relationships among people, the land, and our ancestral past that are integral to our survivance and perseverance. (2016 : 64)



Ainsi, les théories de la photographie qui ouvrent la réflexion vers une perspective relationnelle du médium, comme celles proposées par Azoulay et Edwards, coïncident avec un usage autochtone du médium.

L'examen des principales thématiques visuelles mises en évidence à partir des catalogues et brochures d'expositions collectives de photographes autochtones a donc permis de mettre en valeur certaines propriétés symptomatiques des usages de la photographie à caractère indiciel. L'étude de ces usages a, quant à elle, fait ressortir certaines composantes fondamentales des pratiques photographiques autochtones, qui articulent une éthique de la relation photographique ancrée dans les modes de connaissance et les visions du monde autochtones.

#### 4.2 Exprimer un autre rapport à soi et au monde : (re)constructions et manipulations photographiques

La deuxième grande catégorie d'images que j'ai fait ressortir de l'analyse du corpus englobe les images construites, composites, manipulées ou performées qui expriment un rapport plus symbolique et conceptuel au monde et à soi. Même si quelques exemples sont déjà présents dans les catalogues et brochures des années 1980, ce type d'images devient plus fréquent dans le corpus à partir des années 1990. Deux catalogues présentent d'ailleurs exclusivement ces pratiques : *Image and Self in Contemporary Native American Photoart* publié en 1995, et *alt.shift.control. Musing on Digital Identity*, publié en 2000. Comme abordé dans le deuxième chapitre de la thèse, le catalogue de 1995 s'intéresse spécifiquement au *photoart*, alors que celui publié en 2000 se concentre sur les œuvres numériques. La spécialisation de ces deux publications reflète l'importance des manipulations esthétiques et techniques qu'on retrouve dans les pratiques photographiques autochtones présentées dans l'ensemble du corpus de la thèse, que ce soit à travers le photocollage, l'ajout de texte ou de peinture, la surimpression, ou encore la création numérique. On peut voir dans ces pratiques non seulement une affirmation de l'usage des nouvelles technologies, mais aussi une mise en valeur d'une approche plus conceptuelle et théorique du médium. À cet effet, dans son texte pour le catalogue *Strong Hearts* (1995), l'écrivain comanche Paul Chaat Smith écrit :

For a genre still new, there is a remarkable amount of conceptual work being done. But that should not surprise us either. Exploration of the cutting-edge theoretical issues that photography presents is one of our traditions. (Smith, 1995 : 7)

Si les titres des deux catalogues mentionnés ci-dessus laissent penser que ce type d'images est orienté exclusivement sur l'expression créative des identités, un regard porté sur ces œuvres dans l'ensemble des publications à l'étude permet toutefois de les envisager selon deux thématiques principales : l'expression des identités, et l'intégration des mythes et des histoires autochtones dans l'image. Les constructions et les manipulations de l'image constituent ainsi autant un moyen d'affirmer sa subjectivité qu'un moyen de revoir l'histoire pour y intégrer une perspective autochtone. C'est ce que nous explorerons dans cette dernière section à travers les deux thématiques mises en évidence par l'examen des brochures et catalogues d'expositions collectives de photographes autochtones.

#### 4.2.1 Manipulations photographiques et mises en scène de soi : exprimer la complexité des identités vécues et reconstruire la subjectivité individuelle

Le rapport à l'identité et à ses politiques traverse l'ensemble du corpus d'étude et constitue un aspect fondamental de la thèse dans la mesure où les enjeux qui y sont liés sont au cœur de l'autoreprésentation autochtone *par* la photographie. Les manipulations photographiques et les mises en scène qui explorent cette thématique de front, souvent à travers l'autoportrait, permettent toutefois d'envisager ces questions sous un angle plus conceptuel et symbolique, contribuant ainsi à prendre toute la mesure de la complexité des identités autochtones et de l'importance de la photographie pour exprimer et (re)construire les subjectivités individuelles.

À cet égard, les œuvres de l'artiste métis Rosalie Favell constituent un exemple symptomatique du potentiel créatif de la photographie pour mener un travail exploratoire et réflexif sur son identité. Les premières lignes de son texte d'artiste dans le catalogue *Our People, Our Land, Our Images* (2006) reprennent sa présentation sur la page d'accueil de son site internet<sup>239</sup> et résument sa démarche artistique ainsi :

My quest to find my place in the world has taken me many places physically, intellectually, and spiritually. My work comes from a culmination of searching for a

<sup>239</sup> [Consulté le 15 novembre 2022] <https://rosaliefavell.com/>

way to comment on the worlds that I live in, investigating issues of personal and cultural identities. (Favell dans Tsinhnahjinnie & Passalacqua, 2006 : 26)

L'ensemble de l'œuvre de Favell présente une approche autobiographique dans laquelle la photographie constitue un matériau pour les explorations identitaires de l'artiste.

Plusieurs œuvres emblématiques de cette quête de soi sont publiées dans les catalogues et brochures du corpus de la thèse à partir des années 2000. Sur les huit œuvres de l'artiste publiées dans le corpus, cinq sont d'ailleurs issues de sa célèbre série *Plain(s) Warrior Artist*<sup>240</sup>, à travers laquelle Favell recourt aux manipulations numériques pour créer des fictions d'elle-même qui s'approprient les traits d'icônes de la culture populaire telles que Xena la princesse guerrière. Comme l'explique l'artiste, « instead of looking outside for a hero, I become one. » (Favell citée dans Tsinhnahjinnie & Passalacqua, 2006 : 26). Ce processus de transfiguration par l'image est particulièrement bien mis en valeur dans l'œuvre « Transformation » (1999), reproduite dans le catalogue *alt.shift.control. Musings on Digital Identity* (2000) et utilisée comme image de couverture (Fig. 4.17). Cet autoportrait montre un personnage aux allures de Xena la princesse guerrière semblant se dégager péniblement, mais avec force du corps l'artiste, qui pose de trois quarts, une coiffe de plumes sur la tête, le regard tourné vers l'extérieur gauche du cadre et le visage sans expression. L'aspect figé de l'autoportrait de l'artiste contraste fortement avec l'impression de mouvement de l'alter ego, figuré par le rendu flou, qui se détache de l'arrière du corps de Favell. Le corps de l'alter ego Xena, dont le visage semble exprimer un cri, est plus grand que celui de l'artiste, évoquant la force de cette nouvelle identité que l'on voit naître sous nos yeux.

---

<sup>240</sup> La série *Plain(s) Warrior Artist* constitue l'une des plus célèbres séries de l'artiste. Au total, cinq œuvres de la série sont reproduites dans le corpus : deux dans *alt.shif.control* (2000), deux dans *Our People, Our Land, Our Images* (2006) et une dans *Steeling the Gaze* (2009).

Figure 4.17. Rosalie Favell. « Transformation ». 1999. De la série *Plain(s) Warrior Artist*.  
© Rosalie Favell, tous droits réservés. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.



L'appropriation de la guerrière Xena pour opérer sa transformation par l'image a d'autant plus d'impact lorsque l'on considère l'identité sexuelle de l'artiste qui s'identifie comme lesbienne. La célèbre série télévisée constitue en effet une référence importante pour la communauté lesbienne<sup>241</sup> et l'appropriation de son personnage principal devient ainsi un moyen d'aborder la question de l'identité sexuelle. « Transformation » (1999) représente un parfait exemple de la façon dont Favell expérimente les limites de l'image photographique pour créer des fictions performatives à travers lesquelles elle absorbe, par la fusion visuelle avec son héroïne, sa force et sa puissance d'agir pour se reconstruire et se réinventer. Comme l'exprime Shirley Madill dans son texte pour le catalogue *alt.shift.control* (2000), « [b]y going beyond impersonation to become the subject, she not only represents her existence between two worlds, but also evokes the awakening of the self » (Loft & Madill, 2000 : 22).

Cet « éveil du soi » peut également être envisagé sous l'angle de l'identité culturelle. En effet, on peut aussi interpréter cette œuvre comme l'évocation visuelle du contraste entre une identité autochtone perçue comme fixe et figée dans le temps, toujours semblable – représentée ici par l'autoportrait de l'artiste à l'air stoïque avec une coiffe de plumes –, et l'identité vécue et ressentie, dynamique, toujours en évolution, dont l'éclosion et l'acceptation peut s'avérer un processus difficile, voire douloureux, lorsque la perception de soi est travaillée par l'histoire coloniale et ne

---

<sup>241</sup> Pour de nombreux fans de cette série culte des années 1990, la relation entre le personnage principal, Xena, et sa compagne de voyage, Gabrielle, était en effet considérée comme ambiguë et allant au-delà de la simple relation amicale. La page wikipédia de la série télévisée comprend même une section « influence sur la communauté lesbienne ».

correspond pas aux normes de la société dominante. Lors de notre entrevue, l'artiste m'expliquait qu'elle a grandi sans véritablement savoir qu'elle appartenait, du côté de son père, à la nation métis. Ce n'est qu'à la fin de son adolescence ou au début de ses vingt ans qu'elle a commencé à s'interroger sur son identité (Rosalie Favell, entrevue du 11 octobre 2018, Annexe G : 385). Cette investigation s'est principalement opérée par la photographie. En effet, pour Rosalie Favell, l'examen et la compréhension de soi traversent non seulement l'ensemble de sa démarche artistique, mais c'est aussi sous cet angle qu'elle considère l'autoreprésentation *par* la photographie. Lors de notre entrevue, à la question, « Comment définiriez-vous l'autoreprésentation et qu'est-ce que cela signifie pour vous? », elle me répondait de la façon suivante :

*[F]iguring out who you are and where you come from, and expressing yourself in any variety of ways within an image, is very significant and important to your development as a see-er, especially if you have aspirations to be an artist or a photographer. Especially if you are going to photograph other people, you need to know what it feels like to be behind the camera. If your friends are snapping a photo of you, you might feel titillated but uncomfortable. But if you do a long look at yourself, it brings up a whole range of questions and emotions. The idea of revealing to the world aspects of yourself – revealing them to yourself first of all and then, if you choose to show it to the world, it takes on another level, because then it is placed within a context of people who have done self-portraits. It could be a photograph of your leg, but it's still a self-portrait, it doesn't always have to be your grinning face. I think it's been integral to my work and development as an artist, and I would recommend it to anyone who wants to pick up a camera and point it at the world. You have to know where you come from and define who you are and why you are going out to the world. What relevance do you have to your subject matter? Are you going off on safari photographing people you know nothing of because they are exotic looking? Well, you better darn know well who you are in the world and your significance. I think it's really important to know your people and your place within your people before you bother going off on tourist safaris. (Rosalie Favell, entrevue du 11 octobre 2018, Annexe G : 395)*

Dans cette quête d'autodéfinition et de compréhension de soi, l'inclusion des membres de la famille joue également un rôle fondamental dans les (re)constructions autobiographiques de Favell. Cette inclusion s'opère notamment par l'utilisation de photographies issues des albums de famille, qu'elle découpe, recadre, juxtapose et réintègre dans ses œuvres. Le réemploi artistique de photographies issues des albums de famille constitue un procédé utilisé par plusieurs photographes présentés dans le corpus de la thèse. Il est particulièrement bien illustré dans l'œuvre de Favell « Navigating by our Grandmothers » (2001), également issue de la série *Plain(s) Warrior Artist* et publiée dans le catalogue *Our People, Our Land, Our Images* (2006) (Fig. 4.18).

Figure 4.18. Rosalie Favell. « Navigating By Our Grandmothers ». 2001. De la série *Plain(s) Warrior Artist*.  
© Rosalie Favell, tous droits réservés. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.



Favell créé ici un univers fantasmagorique qui prend scène sur un fond ressemblant à une carte du ciel. Comme indiqué par le titre de l'œuvre, l'artiste rend hommage à ses grand-mères et à leur importance dans son récit de vie. Au centre de la composition, une photographie de deux petites filles sur un cheval, que l'on devine être l'artiste et sa sœur. Suivant les contours supérieurs de l'équidé, une phrase est écrite en rouge dans une calligraphie manuscrite : « my sister and I traveled between worlds navigating by our grandmothers ». Dans les parties inférieures gauche et droite de l'image, des portraits en noir et blanc de deux femmes, dont on déduit qu'il s'agit des deux grands-mères, forment les pointes d'un triangle dont le sommet converge vers la photographie couleur des petites filles. Le portrait qui forme la pointe droite du triangle est placé en avant-plan par rapport à celui qui forme la pointe gauche du triangle. Il est également plus gros. Aux motifs sur la robe de la femme, on devine qu'il s'agit de la grand-mère métis de Rosalie Favell. On comprend alors l'importance accordée par l'artiste à son identité métis par rapport à son identité écossaise et anglaise héritée de sa mère. La frise en noir et blanc de la partie supérieure de l'image qui termine la composition vient confirmer ce sentiment. Elle représente une horde de bisons, animal hautement symbolique souvent associé aux cultures autochtones d'Amérique du Nord. Les bisons semblent se fondre dans les points étoilés de l'arrière-plan, ce qui leur procure une aura sacrée. Dans son texte pour le catalogue *Our People, Our Land, Our Images* (2006), Favell écrit :

| [A]s a means to understand my position as a contemporary aboriginal woman, I also |  
| focus on the life of my grandmother, whom I regard as a role model because she |

maintained both pride in her Métis roots and enthusiasm for modern life.  
(Tsinhnahjinnie & Passalacqua, 2006 : 26)

Reflétant ce qui est exprimé visuellement dans l'œuvre, ces propos de Favell confirment l'importance de sa grand-mère paternelle dans le processus d'exploration de son identité métis.

On retrouve, dans cette œuvre, certains thèmes abordés dans la section précédente tels que l'expression de la force du lien familial et intergénérationnel. Ici, c'est à travers le réemploi créatif de photographies historiques, issues de l'album de famille, que ces évocations visuelles s'opèrent. Lors de notre entrevue, Favell m'expliquait également que sa grand-mère paternelle constituait, en plus de ses parents, une influence importante en termes de photographie, dans la mesure où elle réalisait des albums photographiques très complets, que l'artiste utilise comme ressource dans son propre travail (Rosalie Favell, entrevue du 11 octobre 2018, Annexe G : 384).

L'œuvre de Favell et son utilisation des photographies de famille représentent ainsi un bon exemple de la façon dont celles-ci constituent un matériau qui favorise la réappropriation de l'histoire visuelle. Elles servent de support à la pérennisation et à la réactivation de la mémoire individuelle et familiale et jouent, à ce titre, un rôle clé dans les explorations identitaires. L'appropriation de photographies de famille et d'images issues de la culture populaire favorise donc la réappropriation du récit de vie de l'artiste, tandis que la manipulation numérique des images lui permet de se réinventer et de construire des mondes symboliques dans lesquels la photographe est maîtresse de sa représentation et peut exprimer librement la complexité de sa subjectivité. Le commissaire et artiste anishinaabe Barry Ace explique à ce propos : « The artist's ability to transform, parody and digitally recreate herself provides Favell with a new-found freedom in her album of self expression. » (Favell, 2003 : 24). On trouve ainsi, dans l'approche de Favell, un parfait exemple de l'utilisation de la photographie comme possibilité de reconstruction identitaire et de guérison de soi. Lorsque, pendant notre entrevue, je lui demandais comment elle décrirait sa relation à la photographie, sa réponse est particulièrement éloquente à cet égard :

*Living and breathing, that's how. It has saved my life at times. I live with depression, and I have made the conscious decision to stay alive and take pictures of myself rather than not be alive. It really is very important to me, and it is important to assert the presence of myself as well as my family. I think it's important to have these personal documents out in the world. Quite often I was doing this for my own well-being and*

*survival. Occasionally, I sold work and they were exhibited, but that was secondary to it being an expression and a need for me to create and emoté.* (Rosalie Favell, entrevue du 11 octobre 2018, Annexe G : 388)

On retrouve dans ces propos l'idée que la pratique photographique représente une forme de thérapie qui favorise le mieux-être. Dans son étude sur la photographie et le psychisme, le psychiatre Serge Tisseron explique que la photographie, comme image et comme pratique, constitue un instrument d'assimilation psychique du monde (Tisseron, 1996: 20). Pour l'auteur, il y a, derrière le désir de créer une image, celui d'une « clarification du monde par son image » (15).

Ce rapport à la reconstruction de soi et du monde par les manipulations de l'image photographique trouvent d'autres échos dans le corpus. Par exemple, la série *Earth Renewal* de l'artiste et activiste Cherokee Shan Goshorn (1957-2018), dont deux images sont reproduites dans le catalogue *Our People, Our Land, Our Images* (2006), propose une perspective différente et complémentaire sur cette question (Fig. 4.19).

Figure 4.19. Shan Goshorn. Série *Earth Renewal*. c. 1998.  
Extrait des pages 28 et 29 du catalogue *Our People, Our Land, Our Images* (2006).  
© Shan Goshorn, tous droits réservés.



Dans son texte pour le catalogue, Goshorn explique que c'est lors d'une grossesse difficile qu'elle débuta cette série. Alitée pendant quatre mois, elle dut se retirer de l'activisme politique dans lequel elle était impliquée pour se concentrer sur sa grossesse afin de donner naissance à une fille en santé. Elle explique :



I had lots of time to think about my work, so I spent it visualizing the details of a challenging series that addressed the nurturing and healing qualities for which I longed. The results are an ongoing body of hand-tinted black-and-white, double-exposed photographs (layered in the darkroom, not by computer) that illustrate the original teachings – that we still honor our role as caregiver to our mother, the earth. The main focus of many of our ceremonies and dances is renewal... of the earth and hence, ourselves. Our commitment to this responsibility is manifested in physical, mental, and emotional sacrifice; her gift to us in return is the grounding force that gives us warrior strength to continue our modern battles. (Goshorn dans Tsinhnahjinnie & Passalacqua, 2006 : 28)

Les propos de Shan Goshorn soulèvent plusieurs points intéressants pour nous aider à considérer non seulement les rapports de la photographie à la construction identitaire, mais également ses liens avec les démarches de renouvellement de soi et de guérison.

Goshorn est une artiste multidisciplinaire notamment réputée pour le tissage de paniers contemporains. Bien qu'elle ait débuté son parcours artistique avec la photographie dans les années 1980, la biographie sur son site internet mentionne qu'elle se considère comme une artiste qui choisit son matériau créatif en fonction de ce qu'elle a à dire<sup>242</sup>. C'est la photographie que l'artiste a donc choisie pour réaliser une série qui exprime le désir de guérison et d'épanouissement dont elle avait besoin à une période essentielle de sa vie de femme, celle du passage à la maternité. Comme pour les explorations autobiographiques de Rosalie Favell, la versatilité du procédé photographique, oscillant entre adhérence du référent (Barthes, 1980) et construction idéologique et symbolique, semble alors particulièrement adaptée pour favoriser la projection visuelle du sujet dans un état mental, émotionnel ou physique.

Dans le cas particulier de Goshorn, le processus créatif de manipulation des photographies joue un rôle clé dans la démarche de guérison et de reconstruction. Les images de la série sont peintes à la main et le procédé de surimpression utilisé est réalisé dans la chambre noire, ce que l'artiste juge important de préciser dans son texte. Le travail en chambre noire, qui propulse dans un monde d'ombres où l'unique lumière blanche provient de l'agrandisseur qui projette le négatif sur le papier photosensible pour en révéler les valeurs positives, a souvent été comparé à une sorte de procédé

---

<sup>242</sup> Site internet de l'artiste [Consulté le 20 novembre 2022]: <http://www.shangoshorn.net/history>

magique<sup>243</sup>. L'emploi de ce qualificatif peut certainement s'expliquer en partie par la dose d'émerveillement que procure la révélation de l'image par la lumière, mais il peut également nous orienter vers l'aspect spirituel et cérémoniel que le travail en chambre noire peut représenter. En effet, considérer l'étape du développement des images en laboratoire permet de donner un nouvel éclairage à la série de Shan Goshorn et au recours à la photographie comme processus de guérison. Si, comme l'explique l'artiste, l'objectif principal de nombreuses danses et cérémonies est le renouvellement de la terre et donc de soi-même, on peut faire un parallèle ici avec la façon dont le processus créatif lié au travail de développement des images favorise un retour sur soi qui ouvre la voie à un renouvellement d'ordre personnel. Dans la série *Earth Renewal*, ce retour sur soi est renforcé par le processus de colorisation des images à la main, qui représente un travail de patience et de concentration comparable à un exercice de méditation.

Finalement, la dimension spirituelle de ce renouvellement de soi par l'acte créatif se retrouve dans les images de la série, qui nous invitent à considérer un aspect essentiel de la construction identitaire dans les cultures autochtones à travers le lien avec la terre. Dans les deux images publiées dans le catalogue, « Self-Portrait » et « Pawnee Women » (1998)<sup>244</sup>, le procédé de surimpression crée un effet de fusion entre le sujet et le territoire, et exprime ainsi visuellement les rapports d'interdépendance entre les deux. Si les rapports étroits entre les identités autochtones et le territoire sont souvent envisagés sous l'angle grossier et caricatural du stéréotype, cette relation d'interdépendance n'en reste pas moins fondamentale dans les cultures autochtones. La commissaire anishinaabe Wanda Nanibush explique à ce propos:

All stereotypes have a minor truth to them: in this case, it's true that Indigenous Peoples have a kinship with land and animals. We do think that all living things have a spirit. The idea that the earth is our first mother and that animals are our kin and can

---

<sup>243</sup> C'est également le terme employé, lors des entrevues, par Shelley Niro, Richard Ray Whitman et Rick Hill pour décrire le travail de développement des images en chambre noire: « To me, it's magic to see these images develop in front of your eyes. I just love being in the darkroom and doing that. » (Shelley Niro, entrevue du 8 février 2018, Annexe E : 363); « The magic of the chemicals that happen in the darkroom, you know... » (Richard Ray Whitman, entrevue du 11 avril 2020, Annexe K : 428-429); « I became fascinated [...] by the magic of being in the darkroom and seeing the images coming up on paper. » (Rick Hill, entrevue du 23 octobre 2018, Annexe H : 397).

<sup>244</sup> Dans le catalogue *Our People, Our Land, Our Images*, quatre photographies, issues de deux séries différentes, ont été publiées. Les dates des images de chaque série semblent avoir été inversées. Ainsi, il est indiqué que les images de *Earth Renewal* datent de 2002, mais elles ont en réalité été réalisées autour de 1998, comme ce qui est indiqué pour les deux autres images qui, quant à elles, ont été réalisées postérieurement à la série *Earth Renewal*. La date mentionnée ici pour la série à l'étude est donc la date corrigée, et non celle mentionnée sous les images reproduites dans le catalogue.

communicate with us through visions, dreams, and signs is central to many Indigenous cultures. (Nanibush, 2019 : 74)

Cette relation de parenté est exprimée avec force dans la série *Earth Renewal*. Dans « Self-Portrait » par exemple, le bas du corps de la photographe, figuré par une robe longue et des mocassins, se dégage du tronc d'un arbre par un effet de fondu (Fig. 4.19 – page de gauche). Ici, l'artiste est représentée par la robe longue et les mocassins, motifs aisément assimilables aux signes visuels de l'autochtonie. L'autoportrait est, quant à lui, le résultat de la surimpression de l'image de l'artiste et du tronc d'arbre, les deux ne faisant plus qu'une seule et même entité. On retrouve ici l'expression visuelle du rapport de responsabilité envers la Terre exprimée dans les propos de Goshorn cités plus haut. Le tronc de l'arbre fusionnant avec les pieds et les jambes de l'artiste illustre la force d'ancrage que la Terre offre et qui donne aux individus la force de poursuivre leurs batailles modernes.

La charge symbolique de cette image prend d'autant plus de force lorsque l'on considère le contexte de sa conceptualisation. L'artiste, qui s'apprête à devenir mère et qui vit une grossesse difficile au cours de laquelle elle doit prendre soin d'elle pour prendre soin de sa fille à naître, se tourne vers l'entité considérée comme la première mère et renoue visuellement et symboliquement avec elle pour pouvoir s'engager sur le chemin de la guérison. Avec la série *Earth Renewal*, Shan Goshorn recourt à une forme de performativité du procédé photographique lui-même : par la surimpression, l'artiste renoue avec la Terre comme source identitaire, ouvrant ainsi la voie vers le renouvellement de soi.

Dans un autre ordre d'idées, les constructions et manipulations photographiques permettent également aux artistes d'exprimer un rapport critique et politique à l'identité. Comme l'explique Jennifer Skoda dans le catalogue *Image and Self in Contemporary Native American Photoart* (1995), dans leur démarche d'autodéfinition, les artistes sont souvent influencés par la politisation de l'identité autochtone qui marque l'histoire de l'Amérique du Nord (Hood Museum of Art, 1995 : 7). Plusieurs exemples de recours à l'image photographique pour questionner et critiquer la façon dont les identités autochtones sont imposées et apposées aux sujets de l'extérieur parsèment le corpus. L'un des plus significatifs se trouve dans l'œuvre d'Hulleah Tsinhnahjinnie (Fig. 4.20) reproduite dans deux catalogues publiés en 1995 : *Strong Hearts* et *Image and Self in*

*Contemporary Native American Photoart*. Intitulée « Would I Have Been a Member of the Nighthawk, Snake Society or Would I Have Been a Half Breed, Leading the Whites to the Full Blood? », cette œuvre réalisée en 1990 constitue une réponse à l'Indian Arts and Crafts Act, mise en application la même année pour réglementer la production et le commerce des œuvres sous l'appellation « Indian Art »<sup>245</sup>.

Figure 4.20. Hulleah Tsinhnahjinnie. « Would I have been a member of the Nighthawk Society or the Snake Society or would I have been a half-breed leading the whites to the full-bloods? ». 1990.  
© Hulleah Tsinhnahjinnie, tous droits réservés. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.



La réponse visuelle de Tsinhnahjinnie à cet exemple d'intrusion juridique dans la définition de l'identité autochtone s'effectue par un triptyque d'autoportraits photographiques en noir et blanc. Afin de bien comprendre l'intégralité du propos de l'artiste dans cette œuvre, il faut toutefois se pencher sur la reproduction présentée dans le catalogue *Strong Hearts*, dans la mesure où l'image reproduite dans *Image and Self* ne montre en fait qu'une seule image du triptyque initial. Ainsi, dans l'œuvre telle que présentée dans *Strong Hearts*, la même photographie de l'artiste sert de support à chacune des images qui composent le triptyque. Sur chacune d'elles, le front de l'artiste est marqué par le même numéro, 111-390, son numéro d'inscription légale en tant qu'Autochtone. Chaque autoportrait est toutefois rendu unique par les différents motifs, réalisés à partir de barres noires horizontales ou verticales, appliqués sur le visage de l'artiste. Ces motifs abstraits ornent le sujet à la manière de tatouages tribaux. Le recours au portrait d'identité tel que ceux utilisés pour les documents officiels ou les fiches de police évoque ici le rapport à l'identification et la

<sup>245</sup> Comme abordé dans le deuxième chapitre de la thèse, cette loi demande aux artistes qui s'identifient comme Autochtones de présenter un document légal qui atteste de leur ascendance. L'une des complexités de ce débat se situe dans le fait que seuls les membres de nations officiellement reconnues par le gouvernement peuvent présenter de telles preuves d'identité (Passalacqua, 2003 : 84). Controversée, l'Indian Arts and Crafts Act a ainsi eu pour effet de discriminer davantage les artistes qui n'ont pas d'affiliation tribale officiellement reconnue.

surveillance des individus. Cette référence est renforcée par les motifs, dont certains ressemblent à des codes-barres, une forme d'étiquetage numérique utilisée pour l'identification et le suivi des produits de consommation. À travers ces motifs apposés sur différentes parties du visage de l'artiste, notamment sa bouche dans l'autoportrait du milieu, Tsinhnahjinnie semble nous inviter à considérer à la fois l'objectivation des identités artistiques, transformées en produits de consommation dont le code-barre facilite la gestion et le suivi, et la façon dont ce sont les étiquettes et les catégories apposées sur les individus qui créent les identités.

On peut également interpréter cette œuvre comme l'expression visuelle de la multiplicité des identités, à la fois fragmentaires, dynamiques et contextuelles. À cet effet, le texte d'artiste de Tsinhnahjinnie pour le catalogue *Image and Self* est entièrement consacré aux politiques de l'identité :

Identity has been a constant and sometimes unwelcome companion to me for the past forty years, all of my life. Identity presents itself as an issue time and time again – possessing no knowledge or concern of and for Native etiquette. It dances at pow wows, presents “fascinating” research at art conferences, embraces a comfortable view of what is “Indian art”. Identity travels in all social circles, acting unaware of the ripple effect of doubt it causes: from the National Museum of the American Indian (the federally sanctioned identity) to the AIM meetings in San Francisco, California (the self-appointed grassroots of who is and who isn't). Identity smiles the smile of a Cheshire cat. (*Image and Self*, 1995 : 14)

Ainsi, c'est toute la complexité des politiques de l'identité et de l'histoire de la définition légale des Autochtones qui est en jeu ici.

Le titre de l'œuvre ancre d'ailleurs dans un contexte historique la façon dont les lois gouvernementales ont divisé les Autochtones. En effet, Theresa Harlan explique que le titre, « Would I Have Been a Member of the Nighthawk, Snake Society or Would I Have Been a Half Breed, Leading the Whites to the Full Blood? », provient d'une déclaration faite en 1920 par Eufaula Harjo, un leader muscogee de la Four Mother Society<sup>246</sup> et un résistant au Dawes Act de

---

<sup>246</sup> La Four Mothers Society est un collectif de muscogee, chickasaw, chahta et aniyunwiya formé dans les années 1890 dans la région qui deviendra l'Oklahoma, dans le but de constituer un mouvement de résistance à diverses lois du Congrès américains de l'époque. La Four Mothers Society s'opposait notamment aux politiques d'attribution des terres du Dawes Act.

1887<sup>247</sup>. La référence fait allusion à une pratique du Bureau of Indian Affairs qui consistait à obtenir, auprès d'informateurs « *half-breed* », les noms des membres de groupes muscogee, chickasaw, chahta et aniyunwiya qui résistaient au Dawes Act de 1887. L'objectif de ce dernier était de réattribuer des parcelles de terre à la propriété individuelle, ce qui bouleversait les pratiques tribales de possession collective des terres par la lignée maternelle (Harlan, 1995 : 22). En recourant à une telle référence, Tsinhnahjinnie pointe vers la persistance historique du conflit concernant la législation et la reconnaissance des identités autochtones ainsi que son utilisation par le gouvernement à des fins coloniales. L'œuvre met en évidence le fait que les définitions de l'identité ne sont pas seulement une question de signification, mais aussi de contrôle et de pouvoir sur la définition des conditions de l'existence des autres (Forte, 2013 : 5). L'artiste s'empare du débat national sur l'institutionnalisation de l'identité autochtone en critiquant la dépendance des Premiers Peuples à l'égard du gouvernement fédéral pour la définition de leur identité, pointant la façon dont les définitions coloniales sont intériorisées par les Autochtones eux-mêmes (Harlan, 1995a : 118). Tsinhnahjinnie recourt ici aux manipulations du portrait d'identité, qui symbolise les rapports complexes entre identité et identification, apparence et vraisemblance, pour révéler la façon dont les identités n'existent qu'à partir du moment où elles sont construites (Weaver, 2001 : 242). De cette façon, les constructions et manipulations photographiques servent à la construction d'un discours politique sur l'identité collective.

Ainsi, les différents exemples abordés ici montrent que l'utilisation de la photographie comme matériau créatif permet d'ouvrir vers d'autres compréhensions de l'identité tant individuelle que collective. Par ce biais, les artistes critiquent et repensent l'idée d'identité culturelle unique pour en proposer plutôt une vision plurielle, faite de fragments et de ruptures.

#### 4.2.2 Intégrer les mythes et histoires culturelles

Les constructions et manipulations photographiques permettent également aux artistes à la fois d'explorer et de traduire en image les mythes et les histoires traditionnelles, mais aussi de

---

<sup>247</sup> Le Dawes Act, également connu sous le nom de General Allotment Act, réglementait, aux États-Unis, la distribution des terres aux Autochtones dans le territoire qui deviendra l'Oklahoma en 1907. La loi autorisait le gouvernement à subdiviser les propriétés foncières autochtones traditionnellement réparties de façon communautaire en lots destinés aux chefs de famille et aux individus autochtones. Les systèmes traditionnels de propriété foncière se trouvaient ainsi transformés en un système de propriété privée imposé par le gouvernement.

développer un discours critique sur la culture nord-américaine et ses mythes fondateurs. L'un des meilleurs exemples de ce type d'usage de la photographie se trouve dans le travail du photographe tlingit et nisga'a Larry McNeil, plus spécifiquement sa série au long cours initialement intitulée *The Raven series* et devenue, au fil des ans, *Fly by Night Mythology*. Commencées en 1998 (Passalacqua, 2006 : xx), des œuvres de la série ont été régulièrement publiées dans le corpus de la thèse depuis<sup>248</sup>.

Larry McNeil utilise les technologies numériques pour transformer ses propres photographies et créer ainsi des récits visuels complexes et symboliques qui puisent dans la tradition orale de sa culture tlingit afin de proposer un autre regard, souvent satirique, sur le monde et l'histoire. La série fait intervenir la figure mythologique du Corbeau, *Yéil* en Tlingit, pour revisiter et faire ressortir certaines absurdités de la culture américaine. Le corbeau est un symbole important pour de nombreuses cultures autochtones et est souvent associé à la figure du *trickster*. Dans les mythes de la création tlingit, c'est le corbeau qui amène, dans son bec, la lumière dans le monde. L'artiste explique :

Raven brings light to the people as part of our creation story, yet he is a scoundrel that cheats a selfish Chief by stealing the sun from him and setting it free. As an ultimate changeling, he was originally white, but part of his actions made him black, as he is today, which suits him just fine. The metaphor is really great and serves my own work well. (McNeil, 2009b : 115-116)

Le corbeau créateur du monde est introduit dans l'œuvre « Raven Creation Story » (1998), reproduite dans *Native Nations* (1998) (Fig. 4.21). Un corbeau, qui occupe la majeure partie de la composition, tient dans son bec un rond de lumière blanche symbolisant le soleil. L'arrière-plan est aussi noir que le ciel avant que l'animal mythologique n'y amène la lumière. Au bas de la composition, placés sous les ailes de l'oiseau, deux détails représentent, à gauche, le dos d'une personne en regalia en train de danser et, à droite, un bébé dans les bras d'une personne portant un masque traditionnel à l'effigie du corbeau. C'est l'aspect protecteur de l'oiseau mythologique sur les personnes et les traditions qui semble évoqué ici. Cette image apparaît comme l'introduction d'une longue série d'œuvres numériques : le corbeau ainsi réveillé, McNeil peut débiter son travail

---

<sup>248</sup> Quatre œuvres de la série *Flight by Night Mythology* ont été publiées dans *Native Nations* (1998), deux dans *alt.shift.control* (2000), et trois dans *Our People, Our Land, Our Images* (2006).

d'exploration satirique des intersections entre les perspectives autochtones et les perspectives occidentales sur le monde.

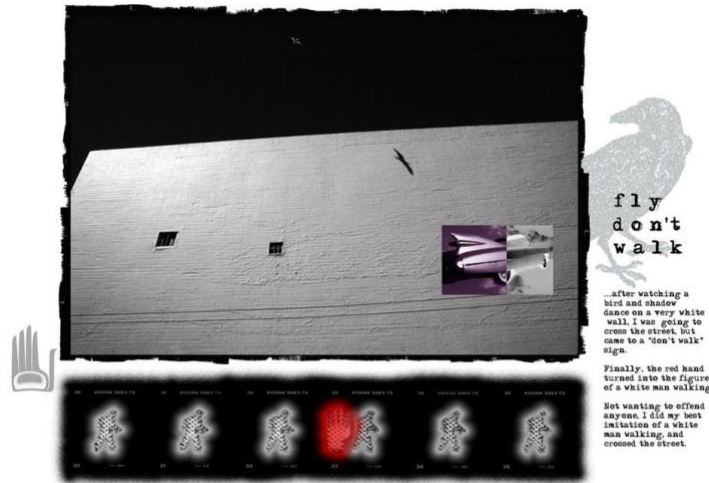
Figure 4.21. Larry McNeil. « Raven Creation Story ». 1998. De la série *Fly By Night Mythology*.  
© Larry McNeil, tous droits réservés. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.



Dans le catalogue *Our People, Our Land, Our Images* (2006), il écrit à ce propos : « The intersection of cultures is a sight to behold, especially if you're stuck in the midst of it. If you can't laugh about it you'll end up crying the life-blood right out of yourself. » (McNeil dans Tsinhnahjinnie & Passalacqua, 2006 : 39). Cette phrase résume bien l'approche de McNeil dont l'humour évoque l'aspect farceur et provocateur de la figure du Corbeau dans les cultures de la côte nord-ouest. Parmi ses premières explorations, l'œuvre « Fly don't walk » (1998), reproduite dans *Native Nations* (1998) et *Our People, Our Land, Our Images* (2006), est un bon exemple de la façon dont l'artiste utilise le Corbeau comme protagoniste et support pour construire son regard critique et amusé sur son environnement (Fig. 4.22). L'œuvre s'appuie sur une expérience de l'artiste lorsque, fraîchement débarqué d'Alaska, il arriva à San Francisco pour s'installer. La photographie principale figure un oiseau noir volant, la nuit, devant un mur blanc. Dans la partie inférieure droite de l'image, un insert figure l'avant et l'arrière d'une voiture ancienne. En dessous, une bande reproduit six symboles des silhouettes blanches que l'on retrouve sur les feux de signalisation pour indiquer que les piétons peuvent traverser la rue. Une main rouge comme celles qui indiquent aux piétons de s'arrêter se trouve au milieu de la frise ainsi créée.



Figure 4.22. Larry McNeil. « Fly don't walk ». 1998. De la série *Fly By Night Mythology*.  
 © Larry McNeil, tous droits réservés. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.



La composition est augmentée, sur la gauche, d'un symbole de main dont les traits rappellent l'iconographie des arts de la côte nord-ouest. À droite, une silhouette de corbeau, sur laquelle est écrite la phrase « Fly don't walk », se détache de l'image principale. Juste en dessous, on peut lire le texte suivant :

...after watching a bird and shadow dance on a very white wall, I was going to cross the street, but came to a "don't walk" sign.

Finally, the red hand turned into the figure of a white man walking.

Not wanting to offend anyone, I did my best imitation of a white man walking, and crossed the street.

Ce texte, tiré d'une entrée dans son journal personnel (McNeil, 2009 : 274), est caractéristique de l'humour utilisé par McNeil dans ses œuvres. Lors de ses visites de la ville, McNeil a été frappé par ces symboles utilisés pour la circulation<sup>249</sup>. Il les associe ici aux Autochtones (main rouge) et à l'Homme blanc (silhouette blanche).

<sup>249</sup> Référence issue d'une conversation téléphonique du 18 janvier 2011 entre l'artiste et Daina Warren, Canada Council Aboriginal Curatorial Resident, au Musée des beaux-arts du Canada, et citée dans la fiche d'acquisition de l'œuvre soumise pour la collection d'art autochtone du Musée.

L'artiste propose ainsi un regard inusité, presque naïf, sur ces motifs du quotidien, et nous amène à considérer l'ambiguïté comique d'utiliser une silhouette blanche et une main rouge comme symboles pour diriger les piétons dans la ville. L'image principale, montrant l'oiseau noir en vol dans laquelle est incrustée la vignette de la voiture ancienne, peut être envisagée comme le symbole de la confrontation des perspectives tlingit, par la figure du Corbeau, et des perspectives dominantes, par la voiture ancienne. Le motif de la voiture revient en effet régulièrement dans les œuvres de McNeil de cette époque pour symboliser la culture américaine.

Ainsi, l'œuvre « Fly don't walk » (1998) représente un parfait exemple non seulement de la complexité symbolique et métaphorique des œuvres numériques de McNeil, mais aussi du ton humoristique et de la polysémie qui marque l'ensemble de la série. Ce dernier aspect est contenu dans le titre même choisi pour la série, *Fly by Night Mythology*. En effet, en plus de référer à la capacité de l'oiseau mythologique à s'orienter dans le noir pour amener la lumière sur les choses (McNeil, 2009 : 272), l'expression « fly by night » constitue également un clin d'œil à un dicton qui décrit quelqu'un de peu fiable et indigne de confiance. L'invocation du Corbeau permet alors à McNeil de construire un discours visuel à plusieurs niveaux de lecture. « Fly don't walk » (1998) est ainsi emblématique de la façon dont la création photographique numérique permet à McNeil de réinterpréter ses propres expériences de vie pour les transformer, grâce à l'invocation d'une figure mythologique tlingit, en mythologies personnelles créatives et humoristiques.

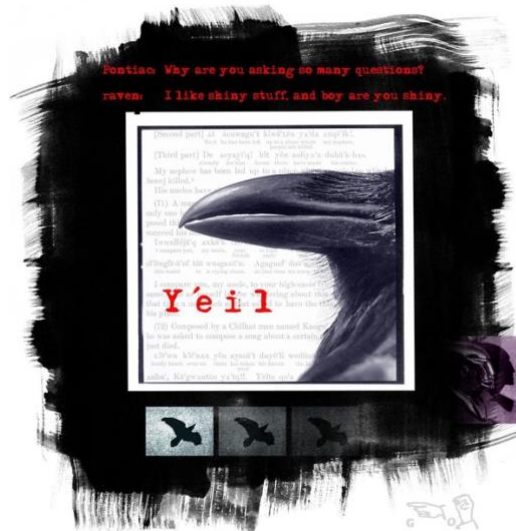
Dans d'autres œuvres, son intérêt pour les mythes s'est également porté sur ceux qui façonnent l'histoire et la culture américaine. McNeil écrit à ce sujet : « My personal theory about American collective national identity is that it is really one big myth with people that are all a bit off center. » (McNeil, 2009b : 111) Publiée dans *Our People, Our Land, Our Images* (2006), l'œuvre « Yéil » (1998) est intéressante à cet effet (Fig. 4.23). Deuxième œuvre d'une série de quatre intitulée *Raven Asks Pontiac*, elle met de nouveau en scène le Corbeau comme protagoniste et fait, à ce titre, toujours partie de la série au long cours *Fly by Night Mythology*. *Raven Asks Pontiac* propose une conversation imaginaire entre Yéil le Corbeau et le chef Pontiac des Ottawas, un chef de guerre réputé pour avoir vaincu les Anglais lors d'une bataille, débutée en 1763, qui porte son nom. À travers ses questions à caractère ironique, Yéil cherche à comprendre pourquoi George Washington est révééré et considéré comme le père fondateur des États-Unis alors que Pontiac est resté dans la mémoire collective américaine sous la forme d'une marque de voiture.

McNeil raconte que cette série a été initialement réalisée pour son fils, qui rentra un jour de la garderie en chantant une chanson patriotique à propos de George Washington. Il explique :

This was a perfect example of how American culture transforms a historical figure like George Washington into someone mythical and larger than life. This series was made for him and other Indigenous children, to give them a broader view of who this man really was, especially his link to the Indigenous people; and for this to be in conjunction with learning who some of the other American heroes really are, and how many of the true patriots were in fact from the Native Nations of America. (McNeil, 2009b : 111-112)

L'image numérique issue de la série et reproduite dans le catalogue de 2006 montre un bec de corbeau en gros plan, avec le mot « Yéil » – « Corbeau » – écrit en gros caractères rouges, attirant tout de suite notre regard. Au-dessus, dans le cadre noir qui entoure l'image et laisse apparaître des traces de pinceau, on peut lire, en rouge, une partie de la conversation entre les deux protagonistes. Au bas de l'image, une photographie de corbeau en vol est reproduite plusieurs fois dans des contrastes de plus en plus sombres pour former une frise horizontale qui finit par se fondre dans le cadre. Un peu au-dessus de l'extrémité droite de la frise, une vignette montre un profil de statuette métallisée. C'est le chef Pontiac, représenté sous la forme de l'ornement de capot de la célèbre marque de voiture.

Figure 4.23. Larry McNeil. « Yéil ». 1998. De la série *Raven Ask Pontiac*.  
© Larry McNeil, tous droits réservés. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.



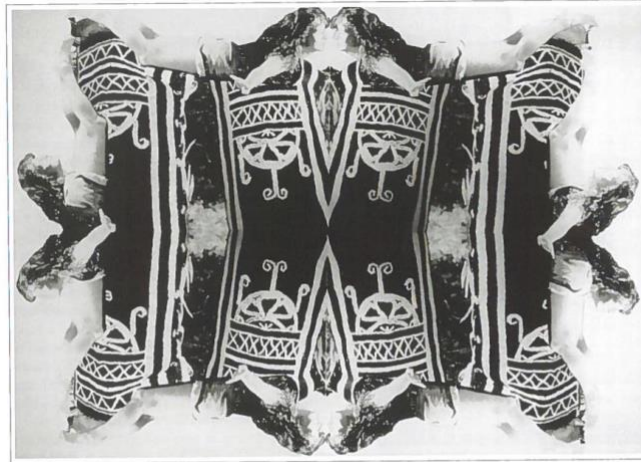
Pour bien comprendre l'intégralité du propos de McNeil ici, il faudrait bien sûr envisager la série *Raven Asks Pontiac* dans son ensemble, ce que la publication ne permet pas. On pourrait alors prendre toute la mesure du caractère ironique de la conversation entre *Yéil* et Pontiac, et envisager la façon dont McNeil invite ainsi à considérer l'histoire américaine au-delà des mythes nationaux pour ouvrir la voie aux perspectives autochtones. Toutefois, l'œuvre « Yéil » (1998) pique la curiosité et invite à chercher à comprendre davantage la série, dont la thématique principale est mentionnée dans le texte de l'artiste qui accompagne les reproductions et dont les autres images sont facilement accessibles sur le site internet de l'artiste. Considérée dans son contexte de publication, le catalogue *Our People, Our Land, Our Images* (2006), l'œuvre permet également de réaliser à quel point la figure du Corbeau est centrale dans le travail l'artiste et constitue un leurre pour explorer les absurdités du monde et revisiter l'histoire américaine.

Un autre exemple intéressant du recours aux mythes et histoires dans les manipulations photographiques se trouve dans une œuvre de Shelley Niro reproduite en 1995 dans le catalogue *AlterNative*. Intitulée « Flying Woman #8 » (1994), l'œuvre est issue d'une série de dix photcollages qui mettent en scène une femme photographiée dans une position qui imite le vol, donnant son nom à la série. L'intégralité de la série montre cette « femme volante » dans dix situations ou environnements différents à l'effet kaléidoscopique qui résulte d'un minutieux travail consistant à dupliquer les négatifs, les découper, les coller et les juxtaposer à des motifs perlés produisant ainsi des images miroirs (Lennon, 2014 : 38). Par exemple, dans « Flying Woman #2 – Flying Woman Meets Earth Man », elle vole au milieu des gratte-ciels de Toronto, au-dessus des montagnes ou d'une forêt dans « Flying Woman #1 » et « Flying Woman #3 », au-dessus d'un rassemblement de type pow-wow dans « Flying Woman #5 » ou d'une manifestation politique dans « Flying Woman #6 ».

La reproduction sélectionnée pour le catalogue *AlterNative* (Fig. 4.24) diffère des autres images de la série, dans la mesure où la scène prend ici forme sur un fond blanc, contrairement au fond noir des autres images, et présente la femme volante qui gravite autour d'une pièce de vêtement perlé : un legging féminin précise le texte de Lynn Hill qui accompagne la reproduction (Hill, 1995 : 21). Les différents répliques de la femme volante semblent ici se fondre dans les extrémités du vêtement qui, par l'effet kaléidoscopique du photcollage, occupe tout l'espace de l'image, repoussant la

figure féminine aux bords de la composition. La référence culturelle est particulièrement forte dans cette image, symbolisant, selon Hill, la force des liens de Niro à sa culture haudenosaunee (ibid).

Figure 4.24. Shelley Niro. « Flying Woman #8 ». 1994.  
© Shelley Niro, tous droits réservés. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.



Étonnamment, une référence est toutefois absente de l'interprétation de la série proposée par la commissaire dans le catalogue. La série est en effet librement inspirée de la figure de *Sky Woman*, personnage mythologique au centre du récit de la création haudenosaunee. *Flying Woman* représente ainsi la première occurrence de la référence à cette figure féminine qui s'avèrera par la suite centrale dans l'ensemble de l'œuvre de Niro (Morel *et al.*, 2018 : 80; Lennon, 2014 : 38). Il existe plusieurs versions différentes de cette histoire complexe qui explique les origines du monde chez les Haudenosaunee. L'historien de l'art kanien'kehá:ka Ryan Rice en résume les grandes lignes ainsi :

Sky is a feminine being, a lived spirit who descended upon earth in a fortuitous freefall through a hole in the Sky Dome (clouds), made from the uprooted iconic celestial tree of light. When she viewed the tiny, distant blue planet below Sky World, she was compelled by her imagination and dared by her instinctual curiosity, intuition, restlessness and self-assurance to succumb to its gravitational pull. Her descent, aided by water animals and the birds who brought her to the back of a giant sea turtle, yielded the creation of North America – Turtle Island. (Morel *et al.*, 2018 : 80)

Enceinte lors de sa chute, *Sky Woman* donna naissance à une fille lorsqu'elle était sur la terre, établissant ainsi le système matrilineaire haudenosaunee. Ainsi, ce mythe de la création institue la place centrale de la femme dans les sociétés haudenosaunee. Cette place a été fortement ébranlée

par le système colonial qui, en imposant des règles fondées sur un système patriarcal, a eu un impact profond sur l'organisation sociale et politique des nations haudenausonee.

Ainsi, Shelley Niro, dont la majorité de l'œuvre porte sur les identités féminines autochtones, s'est tournée à plusieurs reprises vers la figure de *Sky Woman* pour puiser force et inspiration. Avec *Flying Woman*, elle restaure l'esprit de *Sky Woman* dans un contexte contemporain afin d'évoquer un sentiment de liberté et l'absence de frontières (Lennon, 2014 : 38). Cette version actualisée par Niro de la figure féminine mythologique repousse ainsi la gravité et vole librement au-dessus du monde et des événements, naviguant entre la terre et le ciel pour observer la vie de ses contemporains.

Dans son texte qui accompagne la reproduction de « *Flying Woman #8* » (1994), Lynn Hill interprète la « femme volante » comme une représentation du subconscient qui traverse le temps et l'espace, le passé et le présent (Hill, 1995 : 21). Si l'auteure ne rend pas compte de la référence à *Sky Woman*, cette interprétation de *Flying Woman* semble toutefois offrir un éclairage intéressant pour comprendre la puissance de l'invocation de *Sky Woman*. En effet, on peut interpréter l'œuvre, et la série dont elle fait partie, comme une illustration de la présence de l'esprit de *Sky Woman* dans la psyché de l'artiste, symbolisant alors la persistance des histoires et des traditions par leur intériorisation psychique. *Sky Woman*, réactualisée en *Flying Woman*, devient un moyen pour Niro de sonder sa propre psyché et de puiser dans cette figure féminine fondatrice la confiance et le courage de sauter dans le vide et affronter l'inconnu.

Ainsi, la série *Flying Woman*, bien que publiée une seule fois dans le corpus, rend particulièrement bien compte de l'engagement de Shelley Niro envers les philosophies et la spiritualité haudenausonee. Comme l'explique l'historienne de l'art Madeline Lennon, les histoires de son peuple sont, pour Niro, des guides essentiels pour le présent (Lennon, 2014 : 37). Ryan Rice va plus loin en écrivant que l'artiste, par l'intermédiaire de *Sky Woman*, fait s'effondrer le temps linéaire pour révéler les relations fondamentales entre le passé, le présent et le futur (Morel *et al.*, 2018 : 81). Dans l'image, cet effondrement du temps linéaire s'opère notamment par l'effet kaléidoscopique créé par le photocollage. Celui-ci brouille les temporalités et les spatialités pour nous ouvrir les portes d'une dimension où le temps mythique côtoie le présent et le futur. Ryan Rice écrit :

Niro's Haudenosaunee-rooted interpretations or reinterpretations destabilize colonial monotheism and mythologies imposed upon Indigenous peoples and reconstitute the criticality of seeing through a different lens grounded to place and politic. (Morel *et al.*, 2018 : 80)

Alors que Larry McNeil invoque le Corbeau des mythes tlingit pour nourrir son regard satirique sur l'histoire et la culture américaine, Shelley Niro fait appel à *Sky Woman* pour proposer un autre regard sur les femmes autochtones et inscrire dans l'image les visions du monde haudenosaunee. Comme l'explique l'universitaire Deborah Doxtator, les récits de la création constituent ainsi un catalyseur pour la révision créative de la façon dont les Autochtones perçoivent leurs liens avec le monde contemporain (Doxtator, 1997 : 29). La dimension expérimentale du photocollage ou du montage numérique offre un espace à la fois esthétique et politique propice à cette révision. Les constructions et les expérimentations photographiques permettent alors aux artistes de proposer une visualisation du monde qui intègre les épistémologies autochtones. La conservatrice chickasaw Heather Athone explique à cet égard que les artistes autochtones utilisent leurs épistémologies culturelles comme base à partir de laquelle explorer les questions d'identité, d'appartenance et de relationalité (Athone, 2018 : 19).

En somme, les manipulations et (re)constructions créatives de l'image favorisent les fractures temporelles et les ruptures sémantiques, ouvrant vers de nouvelles dimensions propres à faire se côtoyer le passé, le présent et le futur, les histoires mythiques et les faits historiques, le spirituel et la vie quotidienne. S'éloignant d'un rapport indiciel à la photographie et de sa valeur référentielle, le médium est ici utilisé comme un matériau qui permet de construire de nouveaux mondes, de se reconstruire soi-même et d'exprimer des idées et des concepts culturels abstraits. Avec ce genre d'œuvres, les artistes repoussent souvent les frontières du médium et vont au-delà de l'idée de la photographie comme moment figé dans le temps. Grâce au photomontage ou aux images manipulées numériquement, ils fusionnent technologies et esthétiques culturelles pour transfigurer le monde, devenant ainsi les créateurs et les créatrices de leurs propres mythologies et symbolismes, qu'ils soient culturels, politiques, personnels, ou les trois à la fois.

#### 4.3 Remarques conclusives

Au fur et à mesure de l'écriture de ce chapitre, il m'est apparu de plus en plus évident que l'examen des catalogues et brochures d'expositions collectives de photographes autochtones, associé aux

propos des photographes rencontrés, me permettait en fait de comprendre la façon dont les méthodologies autochtones de la recherche représentaient une grille d'analyse pour la pratique photographique autochtone. Les méthodologies autochtones s'avèrent en effet constituer un cadre théorique particulièrement pertinent pour comprendre les œuvres et la démarche des photographes présentés dans le corpus de la thèse.

Dans cette perspective, l'autochtonisation de la photographie rend compte de la mise en application de ce que l'on pourrait appeler, en s'appuyant notamment sur les écrits du chercheur cri d'Opaskwayak Shawn Wilson, un paradigme photographique autochtone. Si Shawn Wilson n'est pas le seul à avoir placé la relationalité au cœur des méthodologies et des modes de connaissances autochtones<sup>250</sup>, il est toutefois reconnu pour sa contribution à la définition et à la délimitation théorique d'un paradigme spécifiquement autochtone, c'est-à-dire un paradigme de recherche dont le but est de servir les intérêts des Premiers Peuples. Le chercheur définit le paradigme de recherche comme « a set of beliefs about the world and about gaining knowledge that go together to guide your actions as to how you're going to go about doing your research » (Wilson, 2001 : 175). Dans un paradigme autochtone, les relations sont plus importantes que la réalité et les personnes ont une responsabilité envers ces relations (Wilson, 2001 : 177). Wilson explique :

An Indigenous paradigm comes from the fundamental belief that knowledge is relational. Knowledge is shared with all of creation. It is not just interpersonal relationships, not just with the research subjects I may be working with, but it is relationship with all of creation. It is with the cosmos, it is with the animals, with the plants, with the earth that we share this knowledge. It goes beyond the idea of individual knowledge to the concept of relational knowledge. Who cares about these ontologies? It is not the realities in and of themselves that are important, it is the relationship that I share with reality. It is not necessarily an object that is important, it is my relationship with that object that becomes important. (2001 : 176-177)

---

<sup>250</sup> La relationalité comme principe fondamental des méthodologies et des modes de connaissances autochtones est en effet largement reconnu par les chercheurs qui s'intéressent aux méthodologies autochtones de la recherche (Chilisa, 2012; Hart, 2010; Johnston *et al.*, 2018; Kovach, 2009; Chilisa *et al.*, 2016)



Si mon analyse n'a pas exploré l'aspect relationnel plus large qu'induit un paradigme autochtone<sup>251</sup>, à savoir l'interrelation entre toute chose, les propos de Shawn Wilson résonnent néanmoins avec ce que ce chapitre a mis en évidence à plusieurs reprises au sujet de la photographie : dans un contexte autochtone, le médium est à envisager comme espace de relations et comme mise en relation.

En conclusion de la section précédente, nous avons abordé la façon dont les photographes qui font un usage documentaire de la photographie mettent en pratique une approche qui s'apparente à certaines méthodologies autochtones. Nous avons vu comment les principes de respect, de responsabilité et de réciprocité vis-à-vis des sujets photographiés se retrouvent à différents niveaux dans la démarche adoptée par la majorité des photographes présentés dans le corpus de la thèse. Ces principes, qui correspondent aux trois « R's » de la recherche autochtone, sont interdépendants et, ensemble, articulent une éthique de la relation photographique ancrée dans les modes de connaissance et les visions du monde autochtones.

Dans cette section, nous avons vu comment les photographes utilisent les potentialités créatives du médium pour mener des explorations subjectives qui s'ancrent dans les perspectives et les histoires culturelles. En ce sens, les œuvres abordées dans cette section constituent des exemples de l'intégration des épistémologies autochtones dans l'image. Le chercheur nêhiyaw Michael Hart explique que les épistémologies autochtones sont un processus fondé sur la subjectivité (Hart, 2010 : 8). Pour Hart, un paradigme autochtone est structuré par une épistémologie qui considère le développement des connaissances comme un processus d'exploration subjective. Le penseur nêhiyaw Willie Ermine abonde dans le même sens et explique que c'est par l'exploration de l'existence de manière subjective que les ancêtres essayaient de comprendre les grands mystères de l'univers. Il écrit :

Knowledge must be sought through the stream of the inner space in unison with all instruments of knowing and conditions that make the individuals receptive to knowing. Ultimately it was in the self that Aboriginal people discovered great resources for

---

<sup>251</sup> C'est ici que la limite de mon positionnement, ancré un dans un paradigme différent, se révèle plus particulièrement. Une interprétation autochtone, culturellement située, des images considérées dans ce chapitre saura assurément poursuivre la réflexion sur tous les aspects d'un paradigme autochtone de la photographie.

coming to grips with life's mysteries. it was in the self that the richest source of information could be found by delving into the metaphysical and the nature and origin of knowledge. Aboriginal epistemology speaks of pondering great mysteries that lie no further than the self. (1995 : 108)

Ainsi, selon une conception autochtone, l'accès à la connaissance passe en grande partie par l'introspection et l'expérience subjective, qu'il s'agisse de l'exploration de la pensée, des émotions, des rêves ou des visions (Johnston *et al.*, 2018 : 8). Cette exploration du monde intérieur est aussi importante que l'exploration du monde extérieur et tangible.

La photographie, envisagée sous l'angle de la relationalité, apparaît alors comme un médium particulièrement adapté non seulement à la mise en application d'une méthodologie et d'une éthique autochtone, mais aussi à l'intégration des épistémologies autochtones. L'analyse des catalogues et brochures du corpus de la thèse, en favorisant une compréhension de la photographie autochtone en ce qu'elle a de collectif, permet de considérer la façon dont les méthodologies et les épistémologies autochtones de la recherche sont mises en pratique par les photographes pour redessiner les usages du médium et, par la même occasion, nos compréhensions de ce que les images photographiques peuvent être et peuvent faire.

Dans un texte sur les stratégies anticoloniales pour le rétablissement et le maintien des savoirs autochtones, Leanne Simpson écrit :

Recovering and maintaining Indigenous worldviews, philosophies, and ways of knowing and applying those teachings in a contemporary context represents a web of liberation strategies Indigenous Peoples can employ to disentangle themselves from the oppressive control of colonizing state governments. (2004 : 373)

En ce qu'elle favorise l'intégration des perspectives autochtones dans un contexte contemporain, la photographie participe de ces stratégies de libération.

## CONCLUSION

L'examen de l'histoire collective de l'autoreprésentation autochtone *par* la photographie réalisé dans cette thèse s'est fait en deux parties distinctes, mais complémentaires.

La première partie avait pour principal objectif de restituer l'histoire des expositions collectives de photographes contemporains autochtones des années 1980 à 2016 par le biais des catalogues et brochures qui en représentent la trace tangible. Les deux chapitres qui composent cette partie ont permis de présenter le corpus de recherche tout en le situant dans son cadre de production – les expositions – ainsi que dans le contexte politique, social, historique et artistique de leur époque. En effet, autant l'histoire des expositions que les histoires autochtones de l'art requièrent une mise en contexte à même de faire ressortir l'étendue des ramifications dans lesquelles elles s'inscrivent.

Le premier chapitre s'est donc d'abord concentré sur les conditions historiques, politiques et artistiques qui ont précédé l'émergence d'une communauté photographique autochtone à laquelle ces expositions collectives ont donné une visibilité. Ceci a favorisé une meilleure compréhension de l'influence de l'activisme sociopolitique des décennies précédentes et du mouvement d'art contemporain autochtone sur l'histoire de l'autoreprésentation examinée dans cette thèse. Cette nécessaire contextualisation a également permis de bien saisir certaines caractéristiques d'un « momentum » photographique autochtone et de ses particularités. Je me suis ensuite penchée sur les premiers catalogues et brochures d'expositions collectives de photographes produits dans les années 1980. J'ai d'abord abordé la façon dont les deux premières publications, la brochure *Contemporary Native American Photography* (1984) et le catalogue *Visions From Contemporary Native American Photographers* (1985), constituent les traces de deux moments fondateurs pour l'émergence d'une communauté de photographes : l'une représente la première exposition collective à réunir des photographes de diverses communautés et zones géographiques d'Amérique du Nord, l'autre est l'exposition qui accompagnait le premier congrès de photographes autochtones, à la suite duquel fut fondée la Native Indian/Inuit Photographers' Association (NIIPA). J'ai montré comment ces deux événements ont contribué à ouvrir un espace de visibilité autant pour les photographes que pour leurs images, ce qui m'a mené à envisager le dispositif de l'exposition collective comme un espace politique qui ressemble à divers égards à ce qu'Hannah Arendt a appelé

l'« espace de l'apparence » (1983). Ensuite, l'examen des deux autres expositions des années 1980 ayant donné lieu à des publications, *The Photograph and The American Indian* (1994 [1985]) et *Silver Drum. Five Native Photographers* (1986), a permis de cerner les évolutions du contexte universitaire de l'époque tout en considérant l'influence des deux autres initiatives dans l'établissement d'un réseau de photographes autochtones à travers le territoire. Ce chapitre a également mis en valeur l'importance de la NIIPA et de son congrès inaugural *Visions* dans la création de ce réseau et le rôle de premier plan de l'association dans la promotion de la photographie contemporaine autochtone, alors même que cette dernière ne semble pas correspondre aux canons de la photographie dominante de l'époque. Ainsi, l'étude des premiers catalogues et brochures produits dans les années 1980 a révélé l'importance des premières expositions collectives de photographes autochtones. Celles-ci ont constitué des initiatives nécessaires pour présenter le travail des photographes à une période où l'usage du médium par des Autochtones est encore peu reconnu autant dans le milieu des arts autochtones que dans le champ de la photographie dominante, alors en pleine mutation.

Le deuxième chapitre s'est inscrit dans le prolongement du premier en s'attellant à la présentation du corpus de recherche pour le reste de la période d'étude ainsi qu'à l'examen de son contexte historique et de production. Suivant un ordre chronologique par souci de clarté, ce chapitre s'est penché sur les 11 publications connues qui sont parues entre 1990 et 2016. Cette exploration a permis de faire ressortir certaines caractéristiques du développement des arts autochtones et de la photographie pendant la période étudiée, tout en mettant à l'épreuve le potentiel méthodologique de ces catalogues et brochures pour retracer l'histoire de la photographie autochtone dans sa dimension collective. Si, bien sûr, il est nécessaire d'interroger les angles morts d'un tel corpus d'étude dans le travail historiographique, cette première partie a mis en évidence l'intérêt des catalogues et brochures d'expositions collectives de photographes autochtones pour l'écriture d'une histoire photographique contextuelle de l'autoreprésentation autochtone. Ces catalogues et brochures possèdent une valeur heuristique et constituent des supports particulièrement pertinents pour aborder cette histoire photographique.

La deuxième partie de la thèse est quant à elle entrée plus en profondeur dans l'examen du corpus de recherche pour en analyser le contenu, autant visuel que textuel, et en faire ressortir des principes structurants l'autoreprésentation autochtone *par* la photographie. Mon analyse des catalogues et

brochures à l'étude a ainsi mis en évidence des stratégies de l'autoreprésentation *par* la photographie qui convoquent des processus distincts, mais complémentaires, et qui parfois se recoupent : un processus de décolonisation de la photographie, auquel s'est intéressé le troisième chapitre, et un processus d'autochtonisation, qui a fait l'objet du quatrième chapitre.

Considérant la décolonisation de la photographie comme le mouvement par lequel l'histoire des rapports entre photographie et peuples autochtones est confrontée, revisitée et réécrite, le troisième chapitre de la thèse s'est concentré sur l'histoire des représentations photographiques des Premiers Peuples et les modalités de sa déconstruction dans les publications du corpus de la thèse. Dans cette perspective, deux composantes principales du processus de décolonisation ont été mises en lumière : la nécessité de déconstruire les stéréotypes afin de renverser le mythe de l'« Indien d'Amérique », et l'importance d'établir ce que l'historien wendat Georges Sioui a appelé une autohistoire (1989 / 1999). À cette fin, j'ai d'abord discuté le rôle imparti à la photographie dans la perpétuation d'un mythe de l'« Indien » et dans la dissémination des stéréotypes qui supportent les constructions mythiques. J'ai également abordé la façon dont le XIX<sup>e</sup> siècle, avec le développement du regard anthropologique, a représenté une période charnière pour la construction et la diffusion des stéréotypes par la photographie. C'est alors que je me suis penchée sur le legs du photographe pictorialiste Edward S. Curtis, dont le projet *The North American Indian* est emblématique du mythe de l'« Indien » et de la « race en voie de disparition ». J'ai notamment examiné les diverses références au photographe historique dans le corpus de la thèse pour en déceler les évolutions et les répétitions. Ce détour historique a permis de bien comprendre certains des effets du stéréotype visuel sur la colonisation des imaginaires ainsi que sur les Autochtones eux-mêmes, démontrant l'importance du processus de décolonisation que le corpus d'étude invite à considérer.

Dans un deuxième temps, j'ai étudié l'évolution du discours sur les stéréotypes dans les catalogues et brochures pour ensuite me pencher sur les stratégies discursives et photographiques de déconstruction que le corpus de la thèse fait affleurer. Deux principales stratégies discursives et éditoriales récurrentes ont ainsi été identifiées : la mise en valeur de la diversité pour contrer l'homogénéité véhiculée par les représentations stéréotypées, et l'expression du recours à la photographie comme moyen d'affirmer les relations des peuples autochtones à la modernité et à l'utilisation des technologies. Trois grandes stratégies visuelles ont également été repérées : la représentation de l'ordinaire et de la banalité pour aller à l'encontre de l'exotisme spectaculaire,

l'intervention performative du corps du photographe et des sujets dans l'espace de l'image, et l'humour comme geste politique pour rejouer l'histoire. Pour clore cette section, je me suis intéressée aux réponses et réappropriations photographiques du legs d'Edward Curtis par les photographes du corpus d'étude.

Finalement, la troisième section du chapitre s'est penchée sur la façon dont l'analyse des publications du corpus permet de considérer l'élaboration d'une autohistoire photographique, qui consiste en la réappropriation de l'historiographie de la photographie autochtone. J'ai examiné la façon dont cette autohistoire s'élabore par le biais de deux stratégies : la recontextualisation de l'histoire des représentations photographiques sur les Autochtones, et la mise en valeur des photographes autochtones historiques qui n'ont pas été pris en compte par l'histoire dominante de la photographie. Ceci a permis de faire ressortir la façon dont une autre historiographie du médium, qui réécrit l'histoire visuelle des Premiers Peuples au pluriel, se met en place au fil du corpus de la thèse.

Le quatrième et dernier chapitre de la thèse s'est intéressé au processus d'autochtonisation de la photographie, compris comme le dépassement de la confrontation et de la déconstruction de l'histoire des représentations pour intégrer dans l'image et la pratique photographiques les savoirs et les visions du monde autochtones. À travers une analyse et un catalogage initial des photographies reproduites dans l'ensemble du corpus d'étude, j'ai dégagé deux tendances principales, qui ont constitué les deux sections du chapitre : la première englobe les photographies qui documentent les relations à travers la représentation des moments de la vie collective, des membres de la famille ou des membres des communautés; la deuxième regroupe les images composites, construites et manipulées, exprimant ainsi un rapport plus symbolique au monde et à soi.

L'examen des usages documentaires de la photographie selon trois thématiques visuelles principales m'a notamment permis d'aborder la façon dont le médium est utilisé comme document culturel, comme patrimoine visuel intergénérationnel et comme dépositaire de la mémoire individuelle et collective. De plus, à travers certains exemples que j'ai choisis pour leur représentativité, j'ai montré comment la photographie s'avère plus qu'une simple image et doit avant tout être envisagée sous l'angle de la relationalité. Ainsi, au terme de cette première section,

je suis arrivée à la conclusion que l'examen des catalogues et brochures d'expositions collectives de photographes autochtones permet de comprendre la façon dont, par l'usage documentaire du médium, les photographes mettent en pratique certains principes des méthodologies autochtones de la recherche, plus spécifiquement ici les trois « R's » : respect, responsabilité, réciprocité. De cette manière, les photographes articulent une éthique de la relation photographique ancrée dans les modes de connaissances autochtones.

La deuxième section de ce dernier chapitre a permis de mettre en évidence la façon dont les constructions et les manipulations photographiques concourent autant à l'expression et à la reconstruction des subjectivités individuelles qu'à l'intégration des mythes et des récits culturellement situés. J'ai notamment abordé la façon dont les photographes, souvent des femmes, ont utilisé la versatilité du médium à la fois pour exprimer la complexité des subjectivités et des identités autochtones et pour mener un travail personnel et introspectif de reconstruction et de guérison de soi. J'ai ensuite montré comment certains artistes revisitent les potentialités créatives du médium pour traduire en image les mythes et les histoires traditionnelles et, par ce biais, développer un discours critique sur l'histoire et les sociétés nord-américaines. La photographie permet alors de façonner de nouveaux mondes pour se reconstruire soi-même et pour exprimer des concepts culturels plus abstraits. C'est ainsi que les photographes utilisent le médium comme matériau créatif pour intégrer les épistémologies autochtones dans l'image, procédant en ce sens à son autochtonisation. En conclusion, cet examen des images reproduites dans les catalogues et brochures d'expositions collectives m'a amenée à conclure que l'autochtonisation consiste ici en la mise en application d'un paradigme autochtone de la photographie.

Ainsi, à l'issue de cette exploration d'une histoire photographique collective de l'autoreprésentation, il apparaît que les catalogues et brochures d'expositions collectives de photographes autochtones constituent des outils méthodologiques autant pour le travail historiographique que pour l'examen et la compréhension des enjeux et des stratégies de l'autoreprésentation autochtone *par* la photographie. Ils semblent ainsi remplir plusieurs fonctions : non seulement celle de marquer la présence des photographes autochtones dans les milieux de l'art et de la photographie, mais aussi celles de participer à l'écriture d'une histoire autochtone de la photographie et de constituer des objets de médiation destinés autant aux Autochtones qu'aux Allochtones. En effet, malgré le peu d'attention critique que ces imprimés ont suscité jusqu'à présent, ils jouent un rôle de médiation

particulièrement adapté à un dialogue inter- et trans- culturel, dans la mesure où, par les textes et les images, ils offrent à l'observatrice allochtone un accès aux enjeux photographiques autochtones depuis le point de vue des artistes et des commissaires des Premiers Peuples qui ont, depuis les années 1980, été les agents principaux du discours sur la photographie contemporaine autochtone.

Il convient néanmoins de souligner que, au même titre que le sens des photographies n'est jamais fixe et varie selon la personne et le regard porté sur l'image, l'interprétation et les significations tirées de ces publications sont elles aussi fluctuantes et sujettes à refléter le positionnement de la personne qui les examine. En ce sens, l'exploration de l'histoire photographique abordée ici, et le sens qui en est fait, sont le reflet de mon regard d'historienne allochtone de la photographie sur les catalogues et brochures d'expositions collectives de photographes autochtones.

En 1993, Theresa Harlan écrit que, dans bien des cas, pour la personne qui regarde les photographies réalisées par des Autochtones, l'image peut présenter trop d'épaisseur contextuelle du point de vue historique et culturel, et ainsi devenir trop complexe à interpréter (Harlan, 1993a : 7). Ce défi d'interprétation, avec tous les risques de faux pas qu'il comporte, ne doit néanmoins pas empêcher de s'engager dans ce dialogue avec les œuvres et les usages photographiques. Selon Harlan, le défi majeur pour l'observatrice non autochtone est de devenir informée. Ce défi demande non seulement un effort et un engagement, mais également, rappelle Harlan, l'humilité de reconnaître que l'on ne sait pas. C'est ainsi que la conservatrice chickasaw Heather Athone écrit à propos de l'engagement envers les œuvres autochtones :

Though there will be moments that are uncomfortable for those on all sides [Native and Non-Native], if we do not conduct this dialogue and embrace a shifted paradigm, we will miss out on the potential in positioning non-Western cultures as equally valid. The field and its methodologies are beginning to evidence that there are better ways of doing, thinking, and listening that result from meaningful exchange with the Indigenous community. (2018 : 26)

Cette thèse a montré que les catalogues et brochures d'expositions collectives constituent des supports pour conduire ce dialogue, aider à surmonter le défi d'interprétation qu'il peut occasionner, et ainsi assister l'observatrice dans sa compréhension des « messages photographiques » (Harlan, 1993a) transmis par les photographes autochtones. Ce dialogue doit toutefois être mené en tenant compte de la diversité culturelle, géographique, linguistique et historique que sous-tend la notion



d'autochtonie, sans quoi il court le risque de perpétuer une essentialisation des savoir-faire et des savoir-être autochtones.

\*

Pour clore ce travail et afin d'envisager tout l'intérêt et la richesse des possibilités de recherche futures, il me semble important d'aborder certaines avancées observées dans le champ de la photographie autochtone depuis le début de mon parcours doctoral. Comme indiqué en introduction, peu de ressources étaient disponibles sur la question lorsque j'ai commencé cette thèse, en 2013. Par exemple, une requête dans un moteur de recherche avec les mots clés « Indigenous Photography », « Native Photography », « Indigenous Photographers » ou « Native Photographers » proposait peu de résultats pertinents, hormis quelques pages nouvellement créées sur Wikipédia et encore peu détaillées. Rapidement, l'internaute était renvoyé vers des images historiques représentant des Autochtones, avec une prédominance de clichés issus du projet *The North American Indian* d'Edward Curtis. En 2017, l'historienne de l'art aniyunwiya Lara Evans faisait le même constat : « If a person is searching for works by photographers who are Native American or First Nations, search engines and databases produce results that prioritize non-Native photographers whose subject is Native peoples. » (Evans, 2017 : 237)

La même recherche aujourd'hui permet toutefois de voir les avancées réalisées depuis 10 ans en regard de la visibilité de la photographie contemporaine autochtone. Par exemple, le site internet *Natives Photograph* a été créé en 2018 comme une base de données de photographes autochtones nord-américains destinée à mettre en valeur leur travail auprès des rédactions de journaux et magazines. Rebaptisée *Indigenous Photograph*, la base de données a depuis pris une ampleur internationale, et représente aujourd'hui plus de 100 photographes autochtones à travers le monde. Cet exemple est révélateur de ce que *Our People, Our Land, Our Images* mettait déjà en valeur en 2006 : l'importance de développer les réseaux internationaux de photographes autochtones et de considérer autant les similitudes que les différences entre les expériences à travers le monde. Alors que les *global histories of photography* prennent de l'ampleur depuis quelques années, des études comparatives entre les pratiques photographiques autochtones dans différentes parties du monde, et notamment dans les « collectivités neuves » (Bouchard, 2000), constituerait une avenue de recherche future des plus pertinentes. L'artiste saulteaux Mary Longman explique à cet égard que

les échanges internationaux sont essentiels pour faire progresser le discours sur les arts autochtones et les études autochtones de façon plus générale (Longman, 2022 : 313).

Un autre site internet, *The 400 years project*, a été créé en 2020 comme un collectif de photographie en ligne, « looking at the evolution of Native American identity, rights, and representation »<sup>252</sup>. Le site présente des essais photographiques ainsi qu'une bibliothèque virtuelle de photographes autochtones d'Amérique du Nord, autant historiques que contemporains. Ces deux initiatives sont des exemples parmi d'autres des évolutions de la représentation de la photographie autochtone sur le web qui mériteraient d'être explorées plus en détail.

Il convient également de mentionner ici le projet de rapatriement visuel initié sur internet par l'écrivain et journaliste nêhiyaw Paul Seesequasis. Intitulé *Indigenous Archival Photo Project*, le projet a débuté modestement sur les réseaux sociaux en 2015, alors que Paul Seesequasis commence à partager des images historiques d'Autochtones trouvées au fil de ses recherches dans les archives photographiques en ligne. Devant l'engouement des internautes et l'intérêt des discussions suscitées par les clichés historiques, le projet a pris de l'ampleur et a notamment donné lieu à des expositions, une publication et un site internet<sup>253</sup>.

Ainsi, dans le prolongement de la présente étude sur les catalogues et brochures d'expositions collectives, un examen des autres modalités de diffusion de la photographie autochtone constituerait une avenue de recherche riche pour envisager l'avancement des connaissances sur la photographie autochtone et sa visibilité, que ce soit sur le web ou à travers les catalogues d'expositions individuelles ou les ouvrages monographiques sur des photographes. À ce sujet, on remarque également des évolutions notables depuis que ma recherche doctorale a débuté. Pour citer les plus importantes, on retiendra la publication d'un catalogue sur le photographe kiowa Horace Poolaw en 2014, une monographie sur le photographe laguna pueblo Lee Marmon en 2015, ainsi que celle, la même année, sur Dugan Aguilar (Paiute / Maidu / Pit River). Plus récemment, deux catalogues issus de rétrospectives importantes sur Shelley Niro ont également été publiés (Morel

---

<sup>252</sup> <https://www.400yearsproject.org/>

<sup>253</sup> Pour plus d'information, voir le site internet de Paul Seesequasis, qui est dédié au projet : <https://paulseesequasis.com/>

*et al.*, 2018; Bennett *et al.*, 2023). Une étude de ce type de publications constituerait un complément pertinent à cette thèse pour envisager l'œuvre des photographes de façon détaillée et approfondie, ce qui permettrait également de marquer l'ancrage des parcours photographiques individuels dans les spécificités culturelles et épistémologiques propres à chaque nation autochtone.

Finalement, un nouveau numéro spécial *d'Aperture*, intitulé *Native America* et compilé par la photographe apsaalooke Wendy Red Star, a été publié à l'automne 2020 (Red Star, 2020). Suivant la même procédure que *Strong Hearts*, une exposition itinérante – *Native America: In Translation* –, a ensuite été produite par l'Aperture Foundation et mise en circulation au début de l'année 2022. De plus, trois catalogues d'expositions collectives de photographes autochtones ont été publiés depuis la fin de la période couverte par ma recherche.

Le premier catalogue, de l'envergure de la plupart de ceux étudiés dans cette thèse, a été publié en 2018 pour accompagner l'exposition *#NoFilterNeeded*, qui s'est tenue au McMaster Museum of Art du 2 janvier au 24 mars 2018. L'exposition était une reconstitution de *Visions* et de *Silver Drum*, les deux premières expositions de la NIIPA abordée dans le premier chapitre de la thèse et dont les catalogues respectifs figurent dans le corpus de recherche. Comme mentionné en note de bas de page dans le premier chapitre, cette exposition et son catalogue s'intègrent dans un travail plus conséquent mené sur l'histoire de l'association et dirigé par la conservatrice d'art autochtone du McMaster Museum of Art, Rhéanne Chartrand. Un ouvrage sur l'histoire de l'association est en cours de production.

Les deux autres catalogues ont été publiés très récemment et permettent non seulement de percevoir l'importance actuelle de la recherche entreprise dans cette thèse, mais aussi les apports de ce travail réalisé dans un domaine qui n'a pas été assez considéré. Le premier, intitulé *Speaking with Light: Contemporary Indigenous Photography*, a été publié à la fin de l'année 2022 pour accompagner l'exposition présentée au Amon Carter Museum of American Art du 30 octobre 2022 au 22 janvier 2023 à Fort Worth, au Texas. L'exposition couvrait les 30 dernières années de production photographique, et présentait plus de 30 photographes contemporains autochtones, à travers 70 œuvres.

Le musée présentait l'exposition comme l'une des premières grandes rétrospectives sur le sujet<sup>254</sup>. Cette affirmation, reprise par certains médias comme *The Guardian*<sup>255</sup>, ne tient pas compte des précédents historiques que cette thèse a mis en valeur. Certes, l'exposition apparaît comme une rétrospective d'envergure réalisée par un musée d'art américain, et elle présente une nouvelle génération de photographes qui a émergé depuis les années 2010, parmi lesquels on compte Cara Roméro (Chemehuevi), Kali Spitzer (Kaska Dena / Juive) ou encore Jeremy Dennis (Shinnecock). De surcroît, le catalogue de 224 pages représente le plus important catalogue d'exposition collective centré sur la pratique photographique contemporaine autochtone paru à ce jour. Cette rétrospective d'envergure s'inscrit néanmoins dans une généalogie dont cette recherche a montré l'importance.

Enfin, alors que j'écris les dernières lignes de cette thèse, le Minnesota Institute of Art (MIA) présente, d'octobre 2023 à janvier 2024, l'exposition *In Our Hands: Native Photography, 1890 to Now*. L'exposition se compose de plus de 150 clichés réalisés par des photographes autochtones de la fin des années 1890 à aujourd'hui. Plusieurs générations de photographes donc, et plus d'un siècle de photographies. Si le site internet du musée ne présente pas l'exposition comme le fait l'Amon Carter Museum of American Art, *In Our Hands* n'en reste pas moins la première exposition exclusivement dédiée à la photographie par des Autochtones présentée par le musée (Ansari, 2023). Le projet, initié par l'artiste Jaida Grey Eagle (Oglala Lakota), a impliqué la participation d'un conseil d'artistes, d'universitaires et de conseillers principalement autochtones, qui ont travaillé en partenariat avec les conservateurs du MIA. On retrouve ici un aspect clé de l'histoire photographique mise de l'avant dans cette thèse : la démarche collaborative et l'implication des personnes ayant participé à l'histoire dont il est question.

Un catalogue accompagne l'exposition. Composé de 296 pages, il constitue lui aussi une contribution majeure à l'autohistoire de la photographie autochtone. On retrouve toutefois le même discours de nouveauté et d'exemplarité revendiqué par l'exposition *Speaking with Light*, cette fois-ci dans la présentation du catalogue. En effet, son résumé stipule que si les photographies « *of and*

---

<sup>254</sup> À ce propos, voir la présentation de l'exposition sur le site internet du musée : <https://www.cartermuseum.org/exhibitions/speaking-light-contemporary-indigenous-photography>

<sup>255</sup> « Contemporary Indigenous photography: in pictures », *The Guardian*, 12 janvier 2023. En ligne : <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2023/jan/12/contemporary-indigenous-photography-in-pictures-amon-carter-museum>

by » de peuples autochtones sont exposées dans les musées depuis longtemps, ces expositions ont cependant dénaturé les contextes culturels et historiques, négligeant la profondeur de la pratique, les recherches sur le sujet et les perspectives autochtones pertinentes pour l'interprétation des œuvres<sup>256</sup>. Cette thèse a pourtant montré que ce n'est pas le cas des catalogues et brochures d'expositions collectives de photographes autochtones produits depuis les années 1980.

Ces deux exemples, *Speaking with Light* et *In Our Hands*, constituent des rétrospectives exemplaires à divers égards. Ils viennent répondre au besoin, évoqué par Jeff Thomas lors de notre première entrevue en 2017, de faire davantage en matière de photographie autochtone. En termes d'épaisseur, de facture et de qualité des reproductions, ces catalogues récents sont également d'une importance bien supérieure à la majorité des catalogues d'expositions collectives dédiés exclusivement aux photographes autochtones étudiés dans cette thèse. En cela, ils sont révélateurs du fait que les études sur l'histoire de la photographie autochtone sont au cœur d'une actualité très récente, et les années à venir semblent promettre une juste reconnaissance de ces histoires et leur meilleure inclusion dans l'histoire générale du médium. Toutefois, ces deux exemples récents ne semblent, *a priori*, pas tenir compte de l'historicité dans laquelle ces rétrospectives s'inscrivent, et que cette thèse s'est attachée à mettre en lumière. En cela, j'espère que mon travail de recherche, qui s'est penché sur les efforts faits par le passé, contribuera à inscrire les initiatives futures dans une perspective historique.

En guise de conclusion, je laisse la parole à Paul Chaat Smith qui, dans un texte pour le récent catalogue *Speaking with Light* intitulé « Everything is the Same. Everything is Different », souligne l'importance historique de la photographie autochtone et l'inscrit dans la perspective mise en évidence dans cette thèse :

Yet Native Photography felt like the vanguard back in the 1980s and 1990s. It felt transgressive. And it started with a blank state.

---

<sup>256</sup> « Photographs of and by Native people have long been exhibited in museums. All too often, however, such exhibitions have misrepresented vital cultural and historical contexts, neglecting the depth of practice, supporting scholarship, and Native perspectives relevant to the work. » Ces deux phrases introduisent le résumé du catalogue sur la majorité des sites de vente en ligne, comme Amazon ou Indigo - Chapters.

Those decades saw Indian artists making amazing work in textiles and performance and ceramics and paint. And yet that work felt like a continuation of previous generations; in fact, it was the very point. [...]

Photography? Nope. A New Thing. And Indians learned about it pretty much the same time as everyone else. A photograph is not like a drawing or a sculpture. You know what a photograph is like? It's like nothing else, ever. (Smith, 2022 : 124)

## ANNEXE A

### Recension des expositions collectives de photographes autochtones de 1984 à 2016.

**Tableau de synthèse<sup>257</sup>**

Nom	Dates	Expo itinérante	Lieu(x) de présentation	Commissaire/ Organisateur	Photographes autochtones présentés (...* indique que la liste des photographes est incomplète)
<b>Contemporary Native American Photography</b>	1984- 1987	Oui	Southern Plains Museum and Crafts Center, Andarko, Oklahoma AICH - Gallery of the American Indian Community House, NYC Silver Image Gallery, Seattle (03/01/1985-02/02/1985) Heard Museum, Phoenix (03/05/1985-15/07/1985) IAIA (Institute of American Indian Arts), Santa Fe Fort Lewis College, Durango Arco Plaza, Los Angeles (08/05/1986-05/07/1986) Centro Cultural de la Raza, San Diego (21/05/1986-29/06/1986) Yavapai College Art Gallery, Prescott (10/1986) Missoula Museum of the Arts (17/01/1987-17/02/1987)	Jaune Quick-To-See Smith	Kathleen Westcott, Alfred Youngman, Rick Hill, Linda Lomahaftewa, Karita Coffey, Jolene Rickard, Joe Fisher, Howard Rainer, Mark Hoover, Ruth Silverthorne, Carm Little Turtle, Joe Feddersen, Jeff Thomas, Diane Reyna, Gerald McMaster, Dugan Aguilar, Lorenzo Baca, Walter Cannon, Jesse Coday, Hulleah Tsinhnahjinnie, Pena Bonita, Larry McNeil, Simon Brascoupe, Roxanne Demarce, Joy Harjo, Trinidad Krystall, Cindy Lamarr, Gloria Iovato, Phil Red Eagle, Ernie Ricehill, Earl Sisto, April Skinas, Samuella Samaniego, ...*
Native Images: Native Photography	03/04/1984 - 26/05/1984		AICA (American Indian Contemporary Arts), San Francisco		Hulleah Tsinhnahjinnie, ...*

<sup>257</sup> Les noms d'exposition indiqués en gras correspondent à des expositions qui ont donné lieu à une publication.

<b>Visions (from Contemporary Native Photographers)</b>	1986-1988	Oui	Native Heritage Gallery, Saskatchewan (17/03/1986-17/04/1986) Native Business Summit au Metropolitan Convention Centre de Toronto (23/06-27/06/1986) Centre Eye Gallery, Calgary (05/08/1986- 24/08/1986) Kermode Friendship Center, Terrace, BC (02/09/1986-26/09/1986) Musée de Pointe Bleu, Québec (06/10/1986-24/10/1986) Floating Gallery, Winnipeg (11/11/1986-07/12/1986) Leaf Rapids Exhibition Centre (15/12/1986-06/01/1987) NIIPA Gallery, Hamilton (06/02/1987-27/02/1987) Woodstock Public Art Gallery, Ontario (02/1988-03/1988)	NIIPA	Simon Brascoupe, Dorothy Chocolate, Valerie General, Patrick Green, Joel Johnson, Robert Tim Johnson, Martin Loft, James Manning, Douglas Maracle, Murray McKenzie, Brenda Mitten, Lance Mitten, Shelley Niro, Greg Staats, Morley Stewart, Jeff Thomas,
<b>The Photograph and the American Indian</b>	1985		Princeton University, New Jersey (Gallery of the University library)	Alfred L. Bush & Lee C. Mitchell	Dugan Aguilar, Dorothy Chocolate, Jesse Cooday, Thomas Eater, Jean Fredericks, Benjamin Haldane, Mervin Kooyahoema, Carm Little Turtle, Lee Marmon, Victor Masayesva, Larry McNeil, Paul Natonabah, Jolene Rickard, Owen Seumtewa, Jeff Thomas, Paul Tioux, Anna Boyd Whitesinger, Herbert Yazzie
<b>Silver Drum: Five Native Photographers</b>	1986	Oui	Forest City Gallery, London, Ontario NIIPA Gallery, Hamilton, Ontario Photographer's Gallery, Saskatoon (04/1987) Whitehorse Public Library Art Gallery, Yukon (07/1987) Gallery 44. Centre for Contemporary Photography, Toronto (03/10/1987-24/10/1987) White Water Gallery, North Bay, Ontario Le Pas Friendship Centre	NIIPA	Georges Johnston, Dorothy Chocolate, Rick Hill, Murray McKenzie, Jolene Rickard
Personal Preferences: First Generation Native Photographers	1989		AICA, San Francisco	Hulleah Tsinhnahjinnie	Carm Little Turtle, Pena Bonita, Shan Goshorn, ...*



Compensating Imbalance: Contemporary Works by Native American Photographers	1990 - 1991	Oui	AICA, San Fransisco IAIA, Santa Fe	Hulleah Tsinhnahjinnie	Richard Ray Whitman, Shan Goshorn, Larry McNeil, Carm Little Turtle, Hulleah Tsinhnahjinnie
Photography - INAC Art Collection	05/11/1990 - 21/12/1990	Non	Indian and Inuit Art Center, AANDC, Gatineau	Viviane Gray	...*
Telling Pictures. Contemporary Photographs by Native Women Artists	05/07/1990 - 31/07/1990		Kingston Artists' Association Inc. (KAAI) Gallery, Kingston, On	Ann Clarke	Patricia Deadman, Brenda Mitten, Shelley Niro, Yvonne Maracle, Dorothy Chocolate, Audrey Mitchell
<b>Language of the Lens - Contemporary Native American Photographers</b>	16/06/1990 - 24/03/1991	Non	Heard Museum, Phoenix, Arizona	Gloria Lomahaftewa	Fred Nia, Patricia Deadman, Carm Little Turtle, James Manning, Larry McNeil, Shelley Niro, Jolene Rickard, Owen Seumtewa, Hulleah Tsinhnahjinnie, Richard Ray Whitman
Native Photographers	1990	Non	Stewart Indian School Museum, Nevada		Hulleah Tsinhnahjinnie, ....*
<b>No Borders - Works by four North American Native Photographers</b>	08/03/1991 - 11/04/1991		NIIPA Gallery, Hamilton, Ontario	NIIPA / Yvonne Maracle	Pena Bonita, Patricia Deadman, Richard Ray Whitman, Joe Shebagegit
The People Themselves - Native American Photography	1992	Non	Los Angeles Photography Center		Zig Jackson, James Luna, Edgar Heaps of Birds, Patricia Deadman, Hulleah Tsinhnahjinnie, ...*
Message Carriers	1992 - 1994	Oui	Photographic Resource Center at Boston University Houston Center for Photography (07/10 - 08/11/1992) Raymond Johnston Gallery, University of New Mexico, Albuquerque (10/09 - 24/10 1993) Visual Studies Workshop, Rochester, NY (10/06 - 08/07/1994)	Commissaire: Theresa Harlan Organisée par le Photographic Resource Center at Boston University	Patricia Deadman, Carm Little Turtle, Zig Jackson, James Luna, Larry McNeil, Jolene Rickard, Hulleah Tsinhnahjinnie, Richard Ray Whitman
Through the Native Lens (first annual Indian Market Photography exhibit)	13/08/1993 - 22/08/1993	Non	IAIA Museum, Sante Fe	commissaire : Theresa Harlan	Dugan Aguilar, Delores Twohatchet, Kenneth Clark, Jesse Cooday, Marie Varilek, Richard Ray Whitman, Da-Ka-Xeen Mehner, Wode Patton, Shan Goshorn, Betty Tsosie, Katherine Fogden, Walter Bigbee, Camela Pappan, Dorothy Grandbois, Tom Fields.

Contemporary Native Photography	1993		York Quay Gallery, Harbourfront Centre, Toronto	Diane Bos	Shelley Niro, Patricia Deadman,...*
Contemporary Camera	21/07/1993 - 04/09/1993		Red Head Gallery, Toronto	Mike MacDonald	Shelley Niro, Patricia Deadman, Arthur Renwick, David Neel, Greg Staats, ...*
International Women's Week Photography - INAC Art Collection	08/03/1993 - 31/03/1993	Non	Indian and Inuit Art Center, AANDC, Gatineau	Viviane Gray	...*
Defining Our Realities: Native American Women Photographers	03/02/1994 - 23/05/1994	??	Sacred Circle Gallery	Gail Tremblay	Hulleah Tsinnahjinnie, Shelley Niro, Patricia Deadman, Glenda Guilmet, Carm Little Turtle, Carolyn Orr, Pena Bonita, Jane Ash Poitras, Jolene Rickard, ...*
<b>From Icebergs to Iced Tea</b>	1994		Thunder Bay Art Gallery (14/01/1994-27/03/1994) Carleton University Art Gallery (01/05/1994-24/07/1994)	Shelley Niro et Victoria Henry	<u>Photographes:</u> Dorothy Chocolate; Patricia Deadman; George Johnston; Jimmy Manning; Shelley Niro; Peter Pitseolak; Greg Staats; Jeff Thomas <u>Vidéastes:</u> Carol Geddes; Shelley Niro; Marjorie Beaucage; Zacharias Kunuk; Alanis Obomsawin; Greg Coyes
Traditions of Looking	16/09/1994 - 06/11/1994	Non	IAIA Museum, Santa Fe	NIIPA, IAIA & American Society of Media Photographers (ASMP)	...*
First Nations, Four Native Photographers	1994		Impressions Gallery, York		Richard Ray Whitman, ...*
<b>Alternative: Contemporary Photographic Composition</b>	1995-1996		McMichael Canadian Art Collection, Kleinburg (03/06/1995-06/08/1995) Canadian Museum of Contemporary Photography (21/03/1996-16/06/1996)	Lynn Hill	Mary Anne Barkhouse, Patricia Deadman, Marianne Nicholson, Shelley Niro, Arthur Renwick, Greg Staats, Jeff Thomas
Authentic Identity? Photography and its Ethnicity	07/1995-09/1995	Non	Ansel Adams Center for Photography, San Francisco		Zig Jackson, ...*

Positives and Negatives: Native American Photographers	1995-1997	Oui	Street Level Photography Gallery, Glasgow, Scotland (1995) Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, Germany (1996) Inverness Museum and Art Gallery, Inverness, (1997) Iona Gallery, Highland Folk Museum, Kingussie, Scotland (1997 )	Jaune Quick-To-See Smith & Jesse Cooday	Rosalie Favel, Zig Jackson, Jeff Thomas, Greg Staats ...*
<b>Image and Self in Contemporary Native American Photoart</b>	09/09/1995 - 26/11/1995	Non	Hood Museum, Dartmouth College, Hanover		Carm Little Turtle, Shelley Niro, Jolene Rickard, Hulleah Tsinhnahjinnie, Richard Ray Whitman
<b>Strong Hearts: Native American Visions and Voices</b>	1995-2001	Oui	International Gallery of the Ripley Center, Smithsonian Institution, Washington, DC (05/10/1996 – 08/01/1997) Cincinnati Art Museum, Cincinnati, OH, (19/09/1997-19/11/1997) Glenbow Museum, Calgary, Alberta, Canada (06/03/1998-31/05/1998) Minnesota Museum of American Art, St. Paul, MN, (29/08/1998-29/11/1998) Herbert F. Johnson Museum of Art, Ithaca, NY ( 26/03/1999-30/05/1999) Photo Americas, Tulsa, Oklahoma (06/1999-08/1999) Robert Hull Fleming Museum, University of Vermont, Burlington (01/09/1999-19/12/1999) Museum of Indian Arts and Culture, Santa Fe (11/06/2000- 17/09/2000)	produite par l'Aperture Foundation	Horace Poolaw, Lee Marmon, Zig Jackson, Greg Staats, Larry McNeil, Richard Ray Whitman, Carm Little Turtle, Walter Bigbee, David Neel, Jeff Thomas, Ken Blackbird, Monty Rossel, Nancy Ackerman, Jesse Cooday, Patricia Deadman, Jolene Rickard, Leslie Marmon Silko, Hulleah Tsinhnahjinnie, Pamela Shields Carroll, George Longfish, James Luna, Maggie Steber, Ron Carraher
See Through Our Eyes: Native Perspective	1996 - 1998	Oui	Art Gallery of Hamilton (16/03/1996-09/06/1996) Dunlop Art Gallery, Albert Branch Library of Regina (20/03/1997-20/03/1998)	NIIPA	49 photographes Yvonne Maracle, Richard Whiteman, Rosalie Favell, ...*
Contemporary Native American Photography	21/06/1998 - 13/09/1998	Non	Philbrook Museum of Art, Tulsa, Oklahoma		Shan Goshorn, Richard Ray Whitman, Zig Jackson, ...*

<b>Native Nations: Journey's in American Photography</b>	10/09/1998 - 10/01/1999	Non	Barbican Art Gallery, London	Jane Alison	Jenny Ross Cobb, Richard Throssel, Dugan Aguilar, Larry McNeil, Lee Marmon, Shelley Niro, Horace Poolaw, Jolene Rickard, Pamela Shields, Hulleah Tsinnahjinnie
New Voices, New Visions	28/10/1998 - 31/01/1999	Non	Ansel Adams Center for Photography, San Francisco	Janeen Antone	Jolene Rickard, Thomas King (auteur autochtone qui a réalisé deux projets photo), Zig Jackson, ...*
Recollections: First Nations Photographers	1999	Non	The Winnipeg Art Gallery, Winnipeg, Manitoba	Cathy Mattes	Rosalie Favel, Arthur Renwick, Murray McKenzie, Greg Staats
Altering the Discourse: Contemporary Native American Women Photographers Facing the Year 2000	1999	Oui	Joseph Gross Gallery, University of Arizona, Tucson, AZ	Heather M. Mikolaj, Julie Sasse and Joseph Gross Gallery	Jolene Rickard, Hulleah Tsinnahjinnie, Shan Goshorn, Colleen Tessay
Emergence from the Shadow/ Jaillir de l'ombre	23/10/1999 - 06/01/2002	Non	Musée canadien des civilisations, Gatineau	Jeff Thomas	Barry Ace, Mary Anne Barkhouse, Rosalie Favell, Greg Hill, Shelley Niro, Greg Staats
<b>Reminiscing (15e anniversaire galerie NIIPA)</b>	2000	Non	NIIPA Gallery, Hamilton, Ontario	NIIPA	Yvonne Maracle, Rick Hill, Murray McKenzie, Larry McNeil
<b>alt.shift.control: Musings on Digital Identity</b>	21/06/2000 - 15/10/2000	Non	Art Gallery of Hamilton, Hamilton, Ontario (en collaboration avec la NIIPA)	Steven Loft & Shirley Madill	Rosalie Favel, Larry McNeil, Lita Fontaine
Present Tense: Native American Self-Representations in Photography	2000	Non	Foster Gallery, Haas Fine Art Center, University of Wisconsin, Eau Claire	Katherine Ash-Milby	Dugan Aguilar, Rosalie Favell, Katherine Fogden, Lee Marmon, Richard Ray Whitman, Hulleah Tsinnahjinnie
Four Photographers: Zig Jackson, Victor Masayesva Jr., Shelley Niro, Hulleah Tsinnahjinnie	2003		Spencer Museum of Art		Zig Jackson, Victor Masayesva Jr., Shelley Niro, Hulleah Tsinnahjinnie
Contemporary Native American Art	10/09/2004 - 09/10/2004	Non	Kathleen Ewing Gallery, Washington DC		Zig Jackson, Hulleah Tsinnahjinnie, Victor Masayesva Jr.

<p><b>Our Land Our People Our Images</b></p>	<p>2006-2018</p>		<p>C.N. Gorman Museum, Californie (04/2006-09/2006)          Burke Museum of Natural History and Culture, Seattle (02/2007-05/2007)          Autry National Center, Los Angeles (09/2007-02/2008)          Eiteljorg Museum à Indianapolis (02/2008-05/2008)          Amerind Foundation, Dragoon (07/2008-03/2009)          Oklahoma State University Museum of Art (09/2016-01/2017)          Sheldon Museum of Art, Lincoln (10/2015)          Grace Hudson Museum, Ukiah (06/2018-09/2018)</p>	<p>Hulleah Tsinhnahjinnie &amp; Veronica Passalacqua</p>	<p>Benjamin Haldane, Jennie Ross Cobb, Martin Chambin, Bertha Felix Campigli, Dugan Aguilar, Sama Alshaibi, Pena Bonita, Teo Allain Chambi, Rosalie Favell, Shan Goshorn, Zig Jackson, L. Frank Manriquez, Lee Marmon, Larry McNeil, Shelley Niro, Aimie Ranata, Hulleah Tsinhnahjinnie, Natalie Robertson, Jeff Thomas, Will Wilson, Erena Baker, Nikki Isham, Simone Magnier, Erica Lord, Rochelle Huia Smith, Nicole Staples</p>
<p><b>Regards d'Acier : Portraits par des artistes autochtones / Stealing the Gaze: Portraits by Aboriginal artists</b></p>	<p>2008-2013</p>	<p>Oui</p>	<p>Musée des Beaux Arts du Canada, Ottawa (31/10/2008 - 22/03/2009)          Thunder Bay Art Gallery (12/2010-02/2011)          McMichael Canadian Art Collection (06/2011-09/2011)          Dalhousie Art Gallery (10/2011-11/2011)          Mendel Art Gallery (01/2013-03/2013)</p>	<p>Andrea Kunard (MCPC) et Steven Loft (MBAC)</p>	<p>KC Adams, Carl Beam, Dana Claxton, Thirza Cuthand, Rosalie Favell, Kent Monkman, David Neel, Shelley Niro, Arthur Renwick, Greg Staats, Jeff Thomas, Bear Witness</p>
<p>Aboriginal Living Conditions 2008</p>	<p>12/03/2009 - 18/09/2009</p>		<p>Affaires autochtones et développement du Nord Canada (AANDC)</p>	<p>Rita Leistner &amp; Greg Staats</p>	<p>Kayley Inukouk Allin, Kenneth Armstrong, Alice Beaudoin, Maurice Jay Bruneau, Jason Carter, Christopher Clarke, Jean Oshkabewisens, Chris Sampson, Patricia Sayers, Scott Stephens, Krista Belle Stewart, Denise Titian, Natalie Wood</p>

Visual Sovereignty	03/04/2009 - 03/09/2009		C.N. Gorman Museum	Veronica Passalacqua & Hulleah Tsinnahjinnie	Joe Allen, Walter Bigbee, Mervyn Bishop, Lori Blondeau, Franco Buscemi, Richard Castaneda, Dana Claxton, Jennie Ross Cobb, Brenda Croft, Nizhoni Ellenwood, Shan Goshorn, Dorothy Grandbois, Benjamin A. Haldane, Namen Inuarak, Carm Little Turtle, Erica Lord, L. Frank Martinez, Lee Marmon, Kimowan McLain, Larry McNeil, Da-ka-xeen Mehner, John Miller, Sam Minkler, Shelley Niro, Aimee Ratana, Jolene Rickard, Natalie Robertson, Valentina Sireech, Rochelle Huia Smith, Richard Throssel, Hulleah Tsinnahjinnie, Lehuanani Waipa Ah Nee, Richard Ray Whitman
UNMASKING: Arthur Renwick, Adrian Stimson, Jeff Thomas	23/09/2009 - 29/01/2010	Non	Centre Culturel Canadien, Paris	Martha Langford & Sherry Farrell Racette  Organisée pour le festival Photoquai	Arthur Renwick, Jeff Thomas, Adrian Stimson
The Sovereign Image	27/02/2010 - 11/04/2010	Non	Museum of Contemporary Native Arts, Santa Fe		Rory Erler Wakemup, Shan Goshorn, Dorothy Grandbois, John Hagen, Jean LaRance, Jinniibaah Manuelito, H. Clay Napie, Jr., Cougar Vigil, Tom Jones, Will Wilson
ACTING UP: Performing The Indian	21/01/2011 - 04/03/2011	Non	PLATFORM - Centre for Photographic + digital arts, Winnipeg	Rosalie Favell	Jeff Thomas, Kent Monkman, Lori Blondeau, Shelley Niro, Adrian Stimson, Larry McNeil, Jackie Traverse, Hulleah Tsinnahjinnie
New Native Photography	12/08/2011 - 08/01/2012	Non	New Mexico Museum of Art		Andrea Ashkie, Pena Bonita, Waddie CrazyHorse, Dayna Danger, Beckie Etsikeok, John Feodorov, Peggy Fontenot, Shan Goshorn, Maria Hupfield, Jack Johnson, Jinniibaah Manuelito, Mihio Manus, Da-ka-xeen Mehner, Kimowan Metchewais, Vicki Monks, Beverly Singer, Valentina Sireech, Richard Ray Whitman, Tiffiney Yazzie
Nouvelle Vision du nord/ Re-Visioning the North	06/03/2013 - 03/05/2013	Non	Galerie d'art des Affaires autochtones et Développement du Nord Canada, Gatineau	Jennifer Cartwright	Kayley Mackay, Jimmy Manning, Mathew Nuqingaq, Aggeok Pitseolak, Peter Pitseolak, Barry Pottle, Chris Sampson

As We See It: Works by Contemporary Native American Photographers	2014		Yekaterinburg Museum of Fine Arts Novosibirsk State Museum of Art for the Festival of Photography (10/2014)	Suzanne Newman Fricke and India Young	Jamison "Chas" Banks, Anna Hoover, Tom Jones, Larry McNeil, Shelley Niro, Beverly Singer, Wendy Red Star, Matika Wilbur, Will Wilson, Tiffiney Yazzie
Native American Portraits: Points of Inquiry	2012-2015		New Mexico History Museum (18/05/2012-04/11/2012) Museum of Indian Arts and Culture, Santa Fe (16/02/2014-05/01/2015)	Daniel Kosharek, Diane Bird, & Andrew Smith produite par le Museum of New Mexico.	Lee Marmon, Hulleah Tsinhnahjinnie, Zig Jackson, Larry McNeil
Regarding Curtis: Contemporary Indian Artists Respond to the Imagery of Edward S. Curtis	28/10/2014 - 31/03/2015		Arizona State Museum, Tucson, Arizona		...*
CAPTURED – Native American Photographers	05/03/2015 - 30/05/2015	Non	Rainmaker Gallery, Bristol, UK		Cara Romero, Will Wilson, Zoe Urness, Sara Sense, Tailinh Agoyo and Debra Yepa-Pappan
Contemporary Native Photographers and the Edward Curtis Legacy	06/02/2016 - 08/05/2016		Portland Art Museum	Deana Dartt & Julia Dolan	Zig Jackson, Wendy Red Star, Will Wilson
Changing the Tone: Contemporary American Indian Photographers	20/02/2016 - 29/05/2016		Palm Springs Art Museum, Californie		...*
First Person: Contemporary Indigenous Portraiture	18/06/2016 - 25/09/2016	Non	Glenbow Museum, Calgary	Sarah Todd	KC Adams, Carl Beam, Michelle Latimer, George Littlechild, Kimowan Metchewais, Kent Monkman, Jane Ash Poitras, Skeena Reece and Jeff Thomas

## ANNEXE B

### Questionnaires pour les entrevues semi-dirigées

#### Questionnaire pour les photographes

Question 1 : Could you start by presenting yourself and talk about your trajectory as a photographer?

Sous-questions possibles :

- What led you to photography and why?
- What has been important in the development of your career?

Question 2 : How would you describe your relationship to photography/ your approach as a photographer?

Question 3 : How do you think about the relationship you have with the subjects of your photography?

Question 4 : Which events, or specific moments, would you consider to have been most significant for your path as a photographer?

Question 5 : You have participated in collective exhibitions of Indigenous photographers [or events related to Indigenous photography]. Could you talk about your involvement in these exhibitions [or events]?

Sous-questions possibles :

- How would you describe this involvement (mainly artistic, more political, just as an opportunity to present your work, ...)?
- What role do you think these events had in your photographic trajectory? What significance do they have for you?

Question 6 : In [YEAR], you were part of the exhibition [or event] [NAME]. Could you talk about it?

Sous-questions possibles :

- Do you remember which photographs you exhibited?
- How do you recall your participation in this particular event?



– How do you consider this event - and the photographs exhibited - in relation to your photographic trajectory? And in relation to trends in Indigenous photography overall?

Question 7 : How would you define the notion of « self-representation through photography »?

What does it mean to you? What importance does it have in relation to your own practice?

Question 8 : The interview is coming to an end and I would like to thank you for your time. To finish, is there anything you would like to add that we didn't talk about?

*End of the interview.*

### **Questionnaire pour les commissaires et organisateurs d'exposition**

Question 1 : Could you start by presenting yourself and talk about your professional [or artistic] trajectory?

*Sous-questions possibles :*

- What led you to be involved in Indigenous photography and why?
- What has been important in the development of your career?

Question 2 : How would you describe your relationship to photography?

Question 3 : Which events, or specific moments, would you consider to have been most significant for your involvement in photography?

Question 4 : You have organized collective exhibitions of Indigenous photographers [or participated in events related to Indigenous photography]. Could you talk about your involvement in these exhibitions [or events]?

*Sous-questions pour relancer ou préciser la question principale si besoin :*

- How would you describe this involvement (mainly artistic, more political, just as a professional opportunity, ...)?
- What role do you think these events had in your photographic trajectory? What significance do they have for you?

Question 5 : In [YEAR], you organized the exhibition [or participated in the event] [Name]. Could we talk about it?

*Sous-questions pour relancer ou préciser la question principale si besoin :*

- How do you recall your participation in this particular event?
- How do you consider this event in relation to your career? And in relation to trends in Indigenous photography overall?

Question 6 : How would you define the notion of « self-representation through photography »? What does it mean to you?

Question 7 : The interview is coming to an end and I would like to thank you for your time. To finish, is there anything you would like to add that we didn't talk about?

*End of the interview.*

## ANNEXE C

### 1re Entrevue avec Jeff Thomas - 13 octobre 2017. Transcription

Sophie Guignard (S.G.): The aim of this interview is to speak about your trajectory as a photographer and your involvement in collective exhibitions of Indigenous Photographers and gatherings or events. I have prepared some questions for you but the interview will be more like a conversation.

Jeff Thomas (J.T.): Yes.

S.G.: Could you start by presenting yourself and speak about your trajectory as a photographer like, for example, what led you to photography and why?

J.T.: I have recently been thinking about what really drew me in and what influenced me in photography because of the show that I am in at the Royal Ontario Museum at the moment. It is called *The Family Camera* and it is primarily looking at immigrants and people on the move coming to Canada. It is about memories and dealing with acculturation and assimilation. They commissioned three artists to work with the family portrait idea. So I went back into my collection and I was looking at a series of family photographs my grandmother had given me many years ago. Looking at these photographs, I remembered the first time I saw one. It was with my grandmother when I was a young boy. I must have been maybe seven or eight years old, and I was visiting her at her house in Buffalo, New York. She had a shoe box filled with family photographs. All I remember is that she started going through them, pulling them out and telling me who was in them, where they were taken and things like that. It was interesting to remember that because I have often said that I was a self-taught photographer, which I am in terms of the mechanics of it. But in terms of having a framework or a challenge in photography, it began with my grandmother and that experience when I was a young boy. So, here I was last year, going through the photographs that... Well, I should probably say that when my grandmother retired, she moved back to the reserve, and I went to visit her one time. I asked her if she still had those photographs. She took them out, they were in the same shoe box and we started going through them. At the end, she said: "you can have all the photographs you want". So, I took about ten of them. Finally, after maybe twenty or twenty-five years later, I used those photographs and now they are at the exhibition at the ROM. So, this was the first time that I remember encountering a photograph.

Then the next one was when my mother took me to a photographer's studio. There was a baby contest, like one of these typical beautiful baby contest. I remember when my mother took me – I was probably younger than this encounter with my grandmother. I remember walking into the photographer's studio, and I can still see it just as clear as the day that it happened. I remember walking back to the studio part and looking at all the equipment. I remember what it was like when the photographer was telling me and my brother to sit on the stool and when he put us through the motions and photographed us. And I remember what it was like to see the photograph. I have that photograph and it's also in the exhibition at ROM... It was interesting to think that the groundwork for photography happened very early in my life. But it wasn't until when I was in high school that I bought my first camera and I taught myself how to use it. Out of curiosity, I wanted to look at other Indigenous photographers' work. I remember that I decided to write a term paper in high

school comparing how Indigenous people photographed themselves and how they've been photographed by non-Indigenous people. It was quite a shock to find that there wasn't anything available. There were only photographs of Indians but there were no Indians making the photographs. I think that kind of set the stage. This was around 1973, and we are looking at a time period when the American Indian Movement started to emerge, when Wounded Knee took place in South Dakota – or the second Wounded Knee. I was watching this on TV, and as a teenager I was becoming politicized. Then photography was there as well, so they went hand in hand. The absences that I found reflected what life is like in general when living in the city as an Indigenous person and not having connections to that place, feeling like an outsider. This is how my career in photography began. So, I followed that direction for a while and then I went to university. I remember I was in the University bookstore once and I was looking through the Native American section of the bookstore – this was in the US so that's how it was called. I remember pulling a book off the shelves which was a book of photographs of Blackfoot people. It was written by Adolph Hungrywolf. I was really fascinated by the book and I bought it. They were all historical photographs but Hungrywolf was putting them into context. Then I found out that he was not Indigenous. He had been adopted but he had married a woman from the Blackfoot people in Alberta. I was intrigued by that, but once again it wasn't an Indigenous voice that was talking about the photographs.

Then, I left university because my first wife was pregnant so I had to find a job. In 1979, I had a car accident and I injured my spinal cord. I couldn't go back to work and that's when I turned to photography full time. All the things that I had been learning up to that point came into play. I had this grand ambition of doing something that reflected me as an Indigenous person, which I didn't see in the medium. There was no space there for somebody like me. I didn't know any other Indigenous people who were photographers. It was a bit scary in one sense but it was also liberating because I had no existing parameters. It was wide open for me. And that began a long process...

My first association was with an artist run center called CEPA gallery in Buffalo. It was a real artist run center at that time. It was in the west side of Buffalo, New York. It was really like old furniture, couches and a dark room. People were just hanging out. A lot of them were from New York City. They were going to the University of Buffalo for photography. So, that's how I was introduced to photography. It was about community. They had a lot of community-based projects that were going on and off. One that I took part in was a series of exhibitions on city buses. So, my first solo exhibition was on a city bus. I think it was in 1980. The bus would change route so it would go to all different parts of Buffalo. I had my photographs mounted on where they had the advertisements.

S.G.: Do you remember which photographs were exhibited?

J.T.: Yes, but I don't have any of them printed. It was just early stuff: some landscapes scenes from the park in Buffalo, some general scenes... I hadn't really developed any sense of direction or whatever at that point. It was just randomly photographing, but they thought it was good enough to give me an exhibition. So, that's how it started, and from that point on it has just been a series of... I would say just gaining experiences with photography. First of all, developing a voice: what it is that interests me, always feeling that one way or another I was in conflict with the existing framework of photography. I was interested in street scenes and I liked the work of Walker Evans, but I wasn't a Walker Evans. I liked the work of Eugene Atget and the work he did in Paris in the early 20<sup>th</sup> century, but I wasn't him. I didn't come from the same place that he did. So, I experimented. It just kind of evolved over the years. I would try things out and see what would

work, with the idea that someday I would get to the point of my life where it would all begin to make sense. As a photographer, working with a mechanical medium, there is not much you can do in terms of changing that. But it is about context: what do you want to say with your photographs? Who do you want to speak to?

And then, it was about the exhibition space... To me, it was stationary photographs hanging on the wall. It just never felt right but I didn't know what the alternative was, because there wasn't one. It was also about audience. The majority, almost virtually all the people you would see at an opening or coming to a show, were non-Indigenous people. The question was: "What are you showing and for who?". So, it was just a series of looking at different ways of what exists, one after another, decade after decade: what I was uncomfortable with, and what I could do to change it. I would say that's how it has been up until the last couple of years. A lot of my work has been shown in artist's run centers. I have done things that haven't really been mainstream. Even with my dealer in Toronto, Stephen Bulger, I don't really look at that as a major point of my career, because I am not interested in selling my work to the art market. He invited me to represent me so I thought I would give it a try. I tried to explain to him about what I do and what I produce, saying that I haven't reached that point yet. It has been problematic in trying to explain that. When people ask me "What kind of photographer are you?", I often say that I do documentary photography because I like the straight photograph, but that's not exactly what I am. What I've come down to now is that for me it is a story. My work is to tell a story. It's about creating bridges and connections between collections, between people, and ultimately making a better place. When I think about how photographs can build or talk about those empty spaces where the dominant culture doesn't know what Indians are, what they think. They know what they look like from photographs but, as people, there is that absence there...

Around 1984, we were living in Toronto. My son was seven years old at the time, and it was a very different city from Buffalo. I was trying to find a place there that I was familiar with. One day it just came to the point where it was not happening there...

[Brenda, Jeff's wife, arrives. We change subjects for a little while.]

J. T.: So, are you still working in Montreal?

S.G.: Yes, I'm based in Montreal. I just spent one month in Ottawa doing research at the National Gallery. I received a fellowship from the Canadian Photography Institute to do some research there. I have been looking at the *Steeling the Gaze* exhibition and the archive files they have on photographers in their collection.

J.T.: I remember that Guy Sioui Durand had written a review on *Steeling the Gaze*. It was pretty good and I liked what he said about the absence of photographers from the East. It was a very true statement, and it made me wonder: are there more photographers that have been recognized in the East? That's what it made me think.

S.G.: Yes, true. I met a photographer from Montreal a few weeks ago and he asked me the same question. To be honest I could not say for sure. I couldn't really find collective exhibitions involving photographers from Quebec so far. I think a few collective exhibitions I am studying toured in Quebec, but I couldn't find photographers from Quebec involved in them. I am wondering

if there could be a kind of language barrier which didn't help make the connection. Or maybe in Quebec photography has more been used in mixed media installations. It is still something that I question so I couldn't really tell. But I remember this review of Guy Sioui Durand, because the exhibitions and the material I could gather so far also reflect his comments.

J.T.: Yes, and I don't remember that he offered a lot of examples. I think there were a few people he mentioned but... I often tell people who aren't familiar with our relationship to photography that we are still relatively new at this. When you think about group exhibitions and things like that, it hasn't been going on that long. I still feel that we are in an evolutionary process of getting to a point where there might be more representation across Canada than there is now. There was also the problem of the cost of photography too. But now with camera phones, it is much better. I was in Toronto two weeks ago and I was asked to do a workshop for Trinity Square Video. They wanted me to speak for three hours but I didn't know how to teach a workshop and then have the expectation that they would do something. So, I said: "I want you to use your camera phone, and then we'll stay in contact". People asked: "what's your time frame". I said: "There's no. When you find something you want to photograph, talk about and describe, then send it to me. We'll communicate that way." But that's the thing, the cost of photography is what I have always found difficult about it.

S.G.: Yes, true. In the 1970's-1980's, it was expensive to get a camera, to buy the film, to get the film printed. Today is very different.

J.T.: Yes, like these works [showing the two photographs hanging on the wall behind him] were shot in the early 80's on black and white film. I always had a difficult time printing them. I have a technician that does all my work for me now. He scans some and then prints them. They could have never been printed to that size in the dark room with analog photography. My technician was telling me that he started to print photographs from camera phones and that he was really surprised at the quality of the work that is coming from those. Not in the image itself but in the technical aspect of it. I think that with new technology we might start to see more Indigenous people who are making images in all parts of Canada.

I am pretty excited about the digital. I was hard to convert to it; I didn't think that the digital could replace analog photography. But now it's actually surpassing it in a lot of ways. Even environmentally speaking it is better. You don't have to be in the dark room, sniffing all these chemicals and flushing it down the drain. It is a very quickly changing world...

You are still taping right?

S.G.: Yes.

J.T.: While Brenda is making the tea, I'll pick up a bit because I remember where we left off. I was talking about when I lived in Toronto. I have a photograph called "Cultural Revolution." It shows my son Bear when he was seven years old. The photograph was never intended to be anything other than a family photograph. But when I saw the image, with my son standing there, I thought about what it was like standing on Queen's street on a weekday. It changed my idea about photography. I realized that I couldn't respond to what was found because it would never reflect on me culturally. I had to intervene. That was a major turning point. It was in 1984. Also, Toronto

didn't have the same architecture than Buffalo. I had to rethink what I wanted to do, and that was a turning point. It didn't happen right away. Actually, in the following years, I moved to Winnipeg by myself, and I stopped making photographs for almost four years. What happened was an interesting juncture. I had my first solo exhibition on my pow-wow photographs, and it was travelling. At the last venue in London, Ontario, at what was called the Museum of Indian Archeology at the time, the curator borrowed Edward Curtis prints from the Royal Ontario Museum and put them in the exhibition. At the opening, they had a press review and I was asked a question by somebody from the news that I couldn't answer. The person was asking something along the lines of, "What does it feel being compared to Edward Curtis?" That was my greatest fear, because I wanted to engage him but not on a comparison of who was photographing Indians better. It just kind of threw me into a tailspin and I realized that until I have a firmer direction, I can't do this anymore. It took about four years. Well, it took five years before I had another exhibition of my work – in Winnipeg at the Manitoba Museum. But all along the question was percolating about how do you intervene in photography. And one of the major points in my career, the second one that took place, was in Winnipeg. I was starting to pursue my work again. I was looking at the pow-wow. I was photographing the pow-wow dancers in Manitoba, and I went to the Manitoba Museum because I wanted to build a historical base for what I was doing. I wanted to talk about where these dancers came from, because there was a long tradition. One day I was looking out the third-floor window of the research library, in which was all this vast ethnographic collection, librarian stuff. And from that window you could see Main Street. I don't know if you are familiar with Winnipeg, but just in the downtown area there is a series of hotel-bars and a very present Indigenous street population. There are lot of drugs, prostitution and alcoholism on Main Street. I was caught by the disparity between what was collected inside the museum and the people in the street. So here you had the people on the street, who were the results of residential schools, colonialism, having their culture ripped away from them, and then, here is the museum with all those things that were collected, which represented a stable and secure society. How do you reconcile that? Another thing was that I found a copy of Edward Curtis' volumes in the library. So, it was a moment in time when Curtis came back into my life. And there was also that other element, the question of relevancy: What does all of this mean? How can you connect both?

S.G.: Which year was it?

J.T.: This would have been about 1990. It is kind of a timespan from the first Bear portrait to this period. Bear came to visit me in Winnipeg and that's when I started doing the Bear portraits again. I didn't do a lot of them in Winnipeg, maybe four or five. But once again, it's coming back to that core question. I thought I had found the answer I was looking for... It was based on the topography of the area, because you had the confluence of the Red and Assiniboine Rivers which led to the formation of Winnipeg. For thousands of years, it was considered a meeting ground for different Indigenous people in the area. So, I began thinking: "why can't past and present do the same thing? They reach a point where they meet, something happens, so what is that?". I moved back to Ontario in 1992 with that idea. So, I went to Winnipeg with a question about intervention and all of this, and I left with this question about confluence. One reason that I moved to Ottawa is that I found out that Library and Archives had the complete Edward Curtis collection. In fact, they had two separate twenty-volume collections, one in the Library and one in the Archives. I settled here in 1993. I would say that all those experiences have set these questions in motion.

I had my first solo exhibition at the Ottawa Art Gallery in 1996. It was concurrent with my first curatorial project in Library and Archives. Both were up at the same time. What was interesting about that is that Library and Archives rented to billboards in the city. They used an Edward Curtis photograph to promote the exhibition, and I photographed it. I was really intrigued by that idea of confluence once again.

I should say that there was another question: what does that mean? I was too young to know, and I didn't have somebody who could help me figure it out. It was just a question of continuing to work, and hope that someday the answer will arrive and it will make sense. So, that's how my career has unfolded. I think it's been unconventional in a way, and I would say that it has been all experimental up until the last two years. Now I've reached a point....

I wrote a text one time in which I was talking about indigenizing photography. How do I do that? What does it mean in terms of the way my career has gone? It comes back to what I learned from my elders when I was young. You reach a point in your life where you can bring your experiences together and pass on the information, so you're becoming an elder. I remember I was at a panel discussion in Toronto one time, and people started referring to me as a photography elder. I was still in my fifties at the time and I thought: "Well, it's a little early." But, it was true, because I was on that first wave of photographers. So, I began to see my world as more than just making photographs. I had another role to play as well.

That brings us to this point now where I finally feel confident enough. I know what I want to do, I know what I want to say, and I feel like I have earned the right to do it. Now it is about putting it all into action. Are you familiar with the term praxis?

S.G.: Yes.

J.T.: I feel like that's where I am at right now. It is like I can finally start putting what I've learned into action, and it's on my own terms. So, I guess this is a kind of overview of what I have been doing all these years.

S.G.: So, you think that up until now, you have been experimenting and finding what it is you want to put into action?

J.T.: Exactly, this is the hard thing. When people ask: "What kind of photographer are you?", there is no simple answer to that, but that's essentially how I have seen myself. So, in terms of indigenizing the experience, I feel like I finally reached that point in my life where I feel that I have earned the right to say what it is that I have to say. And I know what it is that I want to say. You can only get to that point when you reach a certain age.

S.G.: Could you speak more about what it is you want to say through your work now?

J.T.: Well, I think there has been other influences in coming to this point. A lot of it has revolved around my work about residential schools. I curated the first exhibition on residential schools in 2002. The challenge was: how do you take photographs that have been primarily used as propaganda for residential schools and turn them into a learning experience for Indigenous communities without traumatizing people too much? That became part of what I was moving towards as well. It is about agency and about community, and how you engage your own



community in the work that's being produced. Not just with myself, but with other Indigenous image makers as well. We have a responsibility. When we think about the evolution of photography, I think that we are now moving into a period of time when the need to connect with our own communities is the next stage we have to address. That's what I am looking at with my next project. How do you produce work that they can relate to, that they want to have, that the community feels they want to know more about? It is about storytelling. How do you present work that your community will want to go see and be engaged with? If we come from a tradition of storytellers, then the exhibition space has to do that. So, with my next project, this will be the first time that I will be looking at developing an installation. There is an Indigenous architectural form called the earth lodge that was mostly carried out in the Northern plains in the US. It is a circular building supported with beams and covered with earth and grass. There is a famous image made by a painter named Karl Bodmer in 1833-34. He painted the interior of an earth lodge so you see what is in it. So, I want to replicate that in the exhibition space. In the center, there will be some sort of video presentation and the works will be on the outside of that. On the outside of that circular area, there will be another exhibition space. One question that fascinated me was: what was it like living in a structure that had no windows? How did that affect you when you went outside? Now, we are never in a space that doesn't have windows. I am really interested in that idea and what it means. Is that a metaphor for community, for elder knowledge, for tradition? If it is, then how do you present photographs in a way that addresses that? And then how do they prepare you for the moment you leave that space, when you go outside the doorway? It's like going to the movie theater, right? When you leave the theater and you go into the sunlight if it is during the day, you are confronted with the everyday world again. How does that change your perception? So, that's what I am intrigued with.

I am also looking at using new technology as a way to tell that story. I am meeting a friend tomorrow for coffee, and she is working on a project called "Bodies in Transition." The project looks at artists as activists in terms of looking at all the different aspects of disabilities. This is how I was brought into the project, to talk about my own history of living with a disability: how do I work with it and so on and so forth. At this point I am looking at the mind: how we think, what goes on in here and what stops us from being able to see clearly, whether it is critically or with our imagination. This is something that was lost during the residential schools' era, and it is one of the things we are still contending with. How do you begin to address that? One of the things that I'm going to talk about with my friend is utilizing the money that's been allocated to me to find a way to do that. And that will flow into the exhibition space as well. In one way, it is another experiment and outreach, but it is not only because there is a base for it. It's just not kind of putting something out there and hoping it works. You know what you want to do, it just hasn't been followed through much previously. In that sense, you are taking a chance but that's what it is all about, taking chances right? So, this is an idea of what I am looking to do next. And then, I want to use my son's D.J. skills to also incorporate music and audio into the exhibition space. In 2011, I had a show at the *Urban Shaman Gallery* in Winnipeg. The title was *Father's Day*. I was looking at the absence of male role models in our communities. I have had experience with that, but I also had a positive experience with my son. He did the D.J. for the opening so we had music in the exhibition space. After I left and he stopped playing, he told me he was taking people around and gave them tours of the exhibition, because he knows my work very well. It was a very different audience that came to the gallery that night. I think what he said is that it was kind of Indigenous hipsters that were coming. They wouldn't usually go to an exhibition opening but they were there because of him. So, these are all the components that are coming into play in looking at what my next exhibition will be.

S.G.: During your career, or trajectory, what would you consider most significant or important? You mentioned some moments or events, but do you think about others that are really important to you?

J.T.: Yes, there is quite a few. Probably one of the earliest ones... I remember that in the early days, I didn't want to photograph people, because I didn't like the way the photographer looked in photographing somebody. There was something predatory about it, and I was uncomfortable with it. I remember one day I was walking down the street in Buffalo and I was photographing a building. I heard somebody screaming at me. I looked across the street and there was a woman. She was weaving her umbrella and shouting at me. She thought that I was photographing her, but I didn't know she was there. What is interesting about that is that in the same area, I was photographing an abandoned building. Buffalo was interesting at that time because it was a kind of post-industrial landscape. Buffalo was built on the steel industry and it was all collapsing. The downtown area was losing to suburban malls. We are talking about the mid-seventies. The downtown area of Buffalo had become decimated, so the old buildings were falling apart. So, I found this one building. It was large, almost a city block, like a warehouse kind of thing. There were storefronts on street level, and one of them was a shoeshine parlor, which I photographed. When I looked in the window, it was a barber shop. It was covered in dust and it looked like a museum display. I photographed it and I started to walk away when I heard somebody call out to me. Actually, there was still business inside that shoeshine parlor... It is a bit of a longer story but I ended up going inside. I made contact and photographed some of the people inside. One of the men was Indigenous. He was working behind the counter and he knew my grandfather, whom I never met but was a very important part of my life. This is when I made the decision that I wanted to become a full-time photographer, because I was so caught up in the unexpected encounter with people and I loved that. It was in 1982.

Over the next year, I had similar encounters with people who, for one reason or another, ended up talking to me about what I was doing. This is when the idea of the photograph becoming a story became very important to me. So, that was a pivotal moment. The funny thing is that I did some research a couple of years ago. I wanted to know if that building with the shoe shine parlor was still there. I found it on the internet and it was just a parking lot now. But they described the building and said that it was the first business that was run by a woman in very early 20th century Buffalo. She had owned that shoeshine parlor but it was something else back then – I don't remember what. The building was three storeys high, and on the third floor was a photographer studio that was built in the late 19th century. What was interesting about that is that they said that there was a special skylight that was built up there for the studio. I guess it couldn't have been in the pre-electricity era but it was the early phase of it. So, I looked at a photograph I had made of the whole building and sure enough, you could see that there was this kind of curved space on the top where the skylight was. I thought that it was amazing to think that on two floors up from that shoeshine parlor there was a photographer studio, even though it no longer was when I took the photo. So, there has been moments that have really caught me off guard and provoked me to think.

I think another major one was in 1992. It was the year of the 500th anniversary of Christopher Columbus. It was the first year I decided that I had to do something, and I decided to make a road trip through the United States. I wanted to understand commemorations, so the sites that I had selected were based on some form of commemoration: from a museum to a pow-wow, to Mount Rushmore, to the Little Bighorn Battlefield, etc. It turned out that what started out as a photography project ended up being just a "watch and learn." I hardly shot any photographs at all. What threw

me off was travelling the space between these locations. I could have made the whole trip without seeing another Indigenous person, and that freaked me out. How do you photograph invisibility? That was the question that I came away with that trip. I thought about the work of Robert Frank, and I said to myself: "Here is this guy from Switzerland who had gone out, travelled across the United States and made a documentary that changed the medium." And I couldn't do it. Why couldn't I do something that was changing like his work did? But what this trip did is that it put into motion, once again, a process of thinking about what it is that I photograph. So, I came back to Kingston – I was living with somebody in Kingston at the time. When we got back, she said to me: "You know, there is a monument in Ottawa, the Samuel Champlain monument. You have to go and see it because there is an Indian at the base of it." So, we came to Ottawa during Remembrance Day week, and I photographed the monument. When I was photographing the Indian figure, I wanted to approach him in a way that I thought was different. I was watching the tourists posing with him, putting their arms around him etc. And it reminded me of something that had motivated my trip across the US during the summer. I had seen a documentary about an old wild west town in the Black Hills in South Dakota, in which there was a Lakota guy who was standing on the boardwalk of the town dressed in tribal clothing with his horse. And he was posing for tourists. So, I made it my mission to go meet him and introduce myself to him. I travelled all the way from Kingston, finally got to the Black Hills, pulled into that town and there he was, standing there with his horse. And he was surrounded by tourists. I pulled over and I watched him for a while until I realized that I couldn't photograph him. I couldn't even meet him because I was afraid that he would see in my face the discomfort that I had with what he was doing. I didn't want that to happen, so I figured that I would just watch him and leave. I didn't even photograph him from the car. Anyway, when we fast-forward to November of that year, being in Ottawa and looking at the Indian figure, it was almost like another chance. So, anything that I wanted to do with the guy in the Black Hills, I did it with the bronze Indian figure, as if I had a conversation with him. The last thing that I asked him was: "Where would you go if you could leave this place?" So, I photographed him in the way that you see his profile but you also see parliament hill. That was probably the biggest moment in my career, because I decided that rather than being critical of the monument, I would look at it as an exploration. I thought, "Well, based on that question, I should show him others that are like him." That's when *Scouting for Indians* began. I started looking for others that were like him, so that was a major turning point. Then when he was removed in 1999, it just happened that I had received a box in the mail from Ali Kazimi, who had done the documentary *Shooting Indians*, with the Indian toys that he used to introduce the film. In the box was a little note saying that I would probably find something more interesting to do with these toys. So, I took one out and posed him by a monument in Ottawa. And that was the beginning of the next project, *Indians on Tour*. This was the first time that intervention actually started to take place in my work, because now I had these little figures to pose wherever I wanted to and intervene on the contemporary landscape.

So, I really feel like those experiences were... that I was supposed to be here for that reason and that I was supposed to learn. I feel like that's what I have been doing ever since.

Aside from that, there are other moments too, like the first Native American Photographers exhibition in the United States, then the formation of NIIPA, and subsequent group exhibitions that came. I remember there was an exhibition in Paris with Arthur Renwick and Adrian Stimson at the Canadian Cultural Centre. It was a great experience for us three to be there in Paris. I loved Paris. While we were there we took the bus tour around the city. I wanted to find something that Eugene Atget had photographed, and I ended up finding a monument that had a Native American woman on it. I could send you the image. It has a caption in French and I can't remember what it said, but

it is based on something about observation... It has four women from around the world holding up a globe. I think it was made in the last decade of the 19<sup>th</sup> century but I can't remember the name of the sculptor. The interesting thing is that... I should probably back up and say that a friend of mine, who had been living in Paris with his partner, told me that his partner said there was a monument in Paris that had an Indian woman on it. That's how I went to find it and photographed it. But it wasn't until I was back in Canada that I wondered if Atget had photographed it. I did some research and found out that he did. That was another important moment. It was like I was connecting with another person of influence in my career...

S.G.: A kind of reflection, or reflexivity, on the influences in your photographic career...

J.T.: Exactly. It is one of those things we don't know what it is when it happens: is it supposed to be a series or just a moment? And you learn from it...

S.G.: You mentioned exhibitions in the 1980's like the Contemporary Native American Photography exhibition and the NIIPA conference. Could you come back to that? How do you recall these experiences, and what was the importance of it in your trajectory at that point?

J.T.: I think the Native American photographers show was in 1982. I remember how I was contacted. A Native American woman in the US, Jaune Quick-To-See Smith, contacted me. She said she was organizing the first Native American Photographers exhibition in Oklahoma. She asked me if I wanted to take part in it and I said yes. For me, it was a bit of a revelation because I didn't know any other Indigenous photographers at the time. I knew one person, Rick Hill, who had been trained in Chicago but he wasn't a practicing photographer and he never did a lot of work so... I remember feeling like "Wow, there is a lot of other people out there that are working around the country." Probably most of us had never heard of each other at that time. I remember thinking, "Well this is a very important moment in time" because from what I knew, it was the first time that something like this had taken place. I didn't get to go to Oklahoma and they didn't do a publication. They just did a kind of pamphlet. But it was an important moment, because I thought that it was the beginning of a movement of Indigenous photography. And then surprisingly the following year, I got contacted by a woman from Hamilton. She worked for a kind of a workers' association in Hamilton. They had set up a basement darkroom and they started reaching out to Indigenous people. They were teaching workshops. One thing led to another and they decided that they wanted to have a conference and an exhibition.

S.G.: Was it the Photographers' Union?

J.T.: Yes. That was it. They asked me if I wanted to take part and if I would be interested in being involved, so I went there. It was quite a moment for people, because they had people there from the US as well. Out of the excitement of that, they formed NIIPA. When I look back on both of those events, it was important in terms that it fueled a movement. It didn't change me because I have continued to do the same thing that I have always done, and I don't like being part of groups and all that. But it did start a conversation about photography and Indigenous people from our perspective, which I think was monumental. Unfortunately, in its enthusiasm, I feel NIIPA probably started a little bit too quickly. Its idea of developing a larger community, eventually

served as more of a camera club over time. There were some power grabs that were going on, and I feel it lost its momentum. And over a period of time, the organization was being questioned by funding organizations, because they were not carrying out their mandate. So, it began to go downhill from that point on. But NIIPA certainly had its moment and it served its purpose and today, we have a very strong Indigenous photo-based community.

S.G.: Would that moment be more in the 80's or the 90's then?

J.T.: In the 80's. Then, I think that the next important moment in terms of photography was... what's the name of the exhibition again? It started at the McMichael...

S.G.: Was it the AlterNative exhibition?

J.T.: Yes. I think that was another important moment in the role that it eventually had with the CMCP having the exhibition. That was another important moment as well. I think that, in my mind, it was the next important moment after the 80's with NIIPA and all that. The curator was Lynn Hill, who is from Six Nations. I think there hasn't been a lot of specifically photo-based exhibitions since then that have taken place... I think we have arrived to the point where there should be an overview, an exhibition, or a kind of history of what has taken place to this point. Now, with the rise of Indigenous art, photography has been kind of pulled into that, so there hasn't been a major photographic exhibition. *Steeling the Gaze* is a good exhibition in that sense but it still didn't... More still needs to be done with something like that...

S.G.: Do you mean that more photographic exhibitions should be done or that now photography is better represented into art exhibitions?

J.T.: Well, that was a scary part when things started to change with the Canada Council and photography was absorbed into the arts programming. It no longer had its own funding program. Everybody was kind of freaking out about it, because we were wondering how we would possibly get grants when we had to compete against all these other artists.

S.G.: When was that change?

J.T.: I was living in Ottawa at the time, so this would have been in the late nineties maybe. There was a lot of fear that came from the photographic community. The question was: How are we ever going to be judged? How will documentary photographers stand a chance against installation art, painters, sculptors...? So, there was a lot of fear at that point about what was going to happen. Then the CMCP was lost to the National Gallery. It was absorbed and it kind of lost its face once it went in there. I think that subsequently there has been a lot of activity, but nothing specific to photography in the Indigenous community. I often thought it would be fascinating to do an exhibition based on that, you know like an overview of what has taken place since NIIPA, from the beginning into the point we're at now.

I think that the other thing I am also interested in is not culturally isolated. How do you build a conversation with other photographers in Canada and, like we were speaking before, Australia<sup>258</sup>, and other countries too. On a panel in Toronto at the Ryerson about four years ago, I said, “You know, I never have a question asked to me about who I was influenced by? Who I looked to when I was coming up?” And I mentioned the photographers I just mentioned: Walker Evans, Eugene Atget, even Ansel Adams. So, somebody in the audience stood up and asked me that question. That was the first time that I had the opportunity to engage on that level.

I think I like the idea of how we see ourselves in relationships to everybody else. Over the last couple of years, I have been more and more invited into exhibitions that are non-Indigenous based exhibitions, which I really like.

S.G.: These exhibitions are still photo-based exhibitions?

J.T.: Yes.

S.G.: You said these exhibitions happened over the last years... Did they also happen in the 1990's?

J.T.: No. It's only been probably over the last eight or ten years that I noticed it's been happening more often. Even for me it's been happening with more frequency over the last couple of years. I think it's just part of the process, you know. When you start asking the question and saying that what you want to do is expanding, it makes sense... Like with the Royal Ontario Museum and the *Family Camera* exhibition, the two other artists that were invited to take part in the exhibition are a black woman and a Chinese artist.

I was also in an exhibition at the Robert McLaughlin Gallery in Oshawa last spring. They commissioned six artists. It was their 40<sup>th</sup> anniversary so they commissioned six artists, including me, to produce work based on Oshawa. This was another exhibition where I was the only Indigenous person invited. When we went to the opening, it was interesting too to see how different my work was from the others. The others went into the car factory which is a very important part of Oshawa's history. So, there was this kind of straightforward documentary photography, and mine was more about an experience that I had. This is another experience that was pivotal too.

In 2006, I was driving from Ottawa to Toronto. I was going to the McMichael collection to talk about an exhibition. One of the things I was looking at was showing my first work with Edward Curtis. So, I was driving along Highway 7 from Ottawa. I was driving and I was getting close to Peterborough. It was the time of the migration of the monarch butterflies. Apparently, it's one of the areas their migration takes place, so they were hitting my car. I was getting upset about it, so I decided to head south down to the 401 and got on. I was driving and approaching Oshawa. Over the 401, there is a train bridge. I had just started a new series called *The First Spike* in which I was looking at the railroad. I wanted to photograph the train. So, I pulled off, went over and photographed the train on the bridge. I decided I wanted to get closer to it, so I pulled into an alley. It brought me within about fifteen feet of the railroad tracks. I set up my camera and I was waiting to photograph. Meanwhile I had been thinking about Edward Curtis and I thought, “What was it like for this guy to travel throughout North America for – how many times he did it? – over thirty years? He met hundreds of elders, and I thought, “I have only met maybe a handful of elders during

---

258 Referring to a conversation before starting the interview.

my life. What was it like to meet elders across the North American West in hundreds of them, and what impact did they have on him?" What Edward Curtis was photographing was the end result of a process that fascinated me: what inspired a dance or a song, a headdress? I was always interested in knowing the moment when somebody was inspired to do something. I thought, "I wonder if Edward Curtis had that. Or whether he felt like he was really photographing what had already vanished, that there was no longer any of those moments taking place." So, I was thinking about all this at that moment, while I was standing by the railroad tracks waiting for the train to come. I noticed that there were these small black birds that were flying out of the street down the way. I thought the train was coming and that was why they were flying out. It turned out that I was standing by a large clump of bushes. All of a sudden, the black birds flew right in front of me, and I just happened to click my shutter when they went by. So on the film, you see these little black dots going by. What happened was that they were being chased by a hawk. The hawk chased them into the bush right next to me. He came out the other side with one of the small birds in his claws, and landed right at my feet. So, I am standing there and I am looking at them. I just moved and he was frightened, he let go and both birds flew off. I thought there was something important about that. Then, I looked up and waited for the train to come, and I noticed that there was a butterfly and a dragonfly coming towards me. They were flying almost side by side. It was like something you see in a dream. I found out afterwards that they were in fact enemies. So, it didn't make sense that they were flying so close to one another, but it looked like they were having a conversation. I watched them, they went by and then the train came by. I had my camera set up. I wanted to photograph graffiti on boxcars. The train pulled up and it stopped just down from me. I thought I was going to have to move, and then it started again, pulled up and a boxcar stopped right in front of me. The boxcar was brand new. It had no graffiti on it at all. One of the workmen was going down the ladder at the end of it, and he started talking to me. He asked me what I was doing, and I told him what I was interested in. He said: "I saw you standing over by the bridge, when you were photographing us. You know, this is a train spotter spot. We come by here all the time and we see photographers photographing trains going by." On the other side of the 401 there is a General Motors plant. The man said that you could see a lot of graffiti in the railroad yard over there. Apparently, it is a big yard but you can't see it because it is all built up around it. He said that some of the most interesting graffiti they see comes from the United States on boxcars. So, we were talking, then he got off, walked away down the road and came back. I started to pack up and get ready to leave... I thought about it for a long time and I realized that what was significant was the moment that I had. But it wasn't until this year, when I got the invitation to show in Oshawa, that I said "I have something and it's going to be very different". I made a triptic of the birds flying by, a smaller photograph that shows the bushes where I was standing next to, and then the boxcar itself. What I realized when I was working on the exhibition, what I never really thought about, is why did that hawk land at my feet with that bird? And I realized that he was telling me something. It wasn't until 2015 that I realized what it was. It was about the idea of ancient cultures in North America. In the American Southeast, they had a cultural figure called the Birdman. It represented the relationship between the bird of prey and the warrior. I had first learnt about it in Winnipeg, but it came back to me. It would lead me going to Saint-Louis and doing research in the heartland of where the Mississippian people lived, a place called Cahokia. Interestingly enough, I had stopped at Cahokia in 1992. There is a mound there, an earth mound that is three storeys high. At that time, I was able to walk to the top of it and look around. When we went back in 2015, I couldn't get up, but I was sitting in the parking lot while Brenda went up to the top, and I photographed it from the distance.... Anyway, it's just to say that I was invited there by the University of Southern Illinois to give a talk. They were showing *Shooting Indians*. This is a crazy connection because the woman

that contacted me was from Ontario and she said, "I was in *Shooting Indians*." Ali had photographed the opening at the Ottawa Art Gallery in 1996. She was there and he had talked to her. So, she contacted me and said: "We're going to screen *Shooting Indians*, would you come down?". We had a conversation, and I told her about my research with the Mississippian people and the Birdman. I went down to St. Louis and I photographed objects in their collection that were related to the Birdman. I could actually hold them in my hand, and I photographed them like that. It was the completion of a cycle, which included my work with the pow-wow dancers. It was just like one of those experiences... That's what I live for. Sometimes you have to wait ten, fifteen or twenty years for it to all come together and make sense.

Anyway, this was to say that I was included in a group exhibition where I was the only Indigenous photographer in it, but that's what I brought to the exhibition.

S.G.: So, this exhibition in Oshawa was important for you in terms of opportunities to participate in exhibitions with non-Indigenous photographers.

J.T.: Yes.

S.G.: Is there any other one you recall that would be significant?

J.T.: There was another one in Halifax. It was on mapping. There is a catalogue for it. I was the only Indigenous photographer but they had other artists that were looking at mapping as a part of their practice. This was another important moment as well, to be included in an exhibition like that. There has been a few others but... And then the last one is the one at the AGO, *Every. Now. Then*. Have you heard about that exhibition?

S.G.: Yes, I've heard about it but I couldn't go.

J.T.: It's a good exhibition. Andrew Hunter is the curator of the exhibition. This is more an exhibition of artists who are not generally accepted in the mainstream. There are Indigenous photographers, but also Black and Asian artists. What was important about that exhibition is that I produced a new work called *The Imposition of Order*. It turned out that it was used for the Luminato Festival, and it was hung on the front of the St. Lawrence Center for the Arts. There was a print version inside the exhibition space as well. But what was important is that they gave me three windows that overlook Dundas Street. So, I made three prints from my first series *Seize the Space* with Greg Hill at the Nepean point, where he's posing in this cereal box canoe. The windows are probably the size of the entrance of the kitchen here [showing the space of the kitchen], and the prints fill the whole window. When you are walking by the AGO, you can look up and you see these three photos.

S.G.: Someone who works at the National Gallery Library told me about these photos. She went to Toronto not long ago and told me she saw one of your photos showing Greg Hill.

J.T.: Yes. In 2000 when I photographed Greg there, he was the first one that took part in that project. Who would have imagined that he would become a curator at the National Gallery many years



later? It's another one of those things where these interesting connections take place... But this installation was also interesting in talking about the absence in urban landscape. Somebody as an Indigenous person walking by the front of that gallery may find a connection to it. Now they see that there is something there that is based on Indigenous perspective. So, I think it was a more recent moment that was important for me too.

S.G.: If we come back to collective exhibitions of Indigenous photographers, are there significant connections that have happened at that time in terms of group exhibitions? By that I mean those kinds of connections as the ones you talked about earlier regarding your photographic work, like moments that are speaking to each other...

J.T.: I am not quite sure with exhibitions... There have been more personal ones, like with my pow-wow photographs. Some time ago, I was looking at one of the dancers I had photographed in Winnipeg in 1991. I used to go to the central library all the time, and I remember one day when I was sitting at the library and I looked up... You see a lot of Indigenous people in Winnipeg, and there was this very good looking guy with his girlfriend. They were teenagers, probably in high school. I was just watching them because they were so fascinating to look at. They had a powerful sense of self. It's like they weren't timid or anything. So, I was at the library one day and I remember I heard a drum beating. So, I went outside the library, I followed the sound of the drum and walked down the street. I always brought my camera with me when I went out. There was a demonstration taking place and going down the street. At the head of the procession was this young man as a pow-wow dancer. There was a police car in front of them. He was dancing along, and he went up to the police car and held up his staff. It was almost like he was taunting the police. So, I photographed him. Then, later that summer I think, I met the man at a pow-wow in Winnipeg and photographed him – very nice photographs. Two years ago, I finally had all those negatives scanned. I made a new panel that shows him dancing at the pow-wow, a full-frontal portrait, and then him dancing in the front of that procession. I wondered if he was still around, so I went on Facebook, put his name in, and sure enough he's still there living in Winnipeg. From what I understood, his legs were amputated but he had his prosthetic legs all covered with Indigenous symbols. So, I took a chance and I Facebooked him. He wrote back to me, and... When was it? Last year, 2016. So, after all those years, I finally connected with him again. It's another one of those moments where I realized that I kind of needed to connect with him again. Either I'm going to go to Winnipeg at some point, photograph him again, talk to him and interview him about what the pow-wow means to him, to his life, to his community... That's a more recent one that has taken place. Not in the exhibition space but...

S.G.: With the photograph...

J.T.: Yes.

S.G.: Speaking about your *Pow-wow* series... It's been presented quite often in collective exhibitions of photographers, mostly in the 1980's and 1990's... It was also exhibited in the *Strong Hearts* exhibition, organised by the Aperture Foundation. Could you come back on this exhibition and your experience of it?

J.T.: You know, that was quite a moment. I remember I was talking to some friends of mine who are photographers in Winnipeg when I was out there for a visit. And they were all kind of bowing to me because I was in the *Aperture* magazine.

S.G.: Yes, it is one of the first publications I found when I started to consider the topic...

J.T.: I remember when the person who was doing the issue for *Aperture* contacted me. We were talking about the publication and whether I wanted to take part in it. We started talking about my *Pow-wow* series, and they didn't have a title for the project so they said, "Do you mind if we use the title of your *Pow-wow* series for that?" So I said, "Yes, sure." The *pow-wow* work is another one of those projects that... How to say this... In the 80's, Edward Curtis was problematic. The *pow-wow* was also kind of problematic in a way, because it was generally seen as a tourist event. There was competition, money involved, and sometimes there was drugs too. A lot of people viewed it in a negative sense. So, if I said I was doing a series on the *pow-wow*, people would say "Why?" But when I looked at these *pow-wow* dancers, there was something about them that was missing in our culture. It was about their sense of self. What they wear, the music, the singers and the dances, what does that mean in the end? Do tourists matter in what's taking place within that dance circle and the kind of temporary community that comes together?

I was thinking about that and thinking about Edward Curtis as well, all based on my work with residential schools. Looking at residential schools and what the program was intended to do, which was to erase history and culture, to break down the bounds between grandparents, parents, and children... Consider a classroom: would you have ever seen Edward Curtis' work in a classroom like that? No, you wouldn't. Because Edward Curtis was doing the complete opposite of what residential schools were intended to do. And when you think about the *pow-wow*: would they have had *pow-wows* at those schools? No, they wouldn't have. Because, once again, it was the opposite of their mandate. So now, looking at those things as a more mature person, what does it mean in terms of looking at the *pow-wow*, Edward Curtis and residential schools? There is something there that comes together. I think that, for me, this is finally realizing that my *Pow-wow* series works in relationship to that conversation on residential schools, and so does my work with Edward Curtis. Photographing the *pow-wow* in the way I did, in the way of what I responded to in the people I photographed... I just didn't randomly pick somebody to photograph because they look cool or whatever... There was something about the way they carried themselves that I found was profound. I photographed them with the idea that I may never know what it is, and I'm not going to ask them because I don't want to sound like an anthropologist. Now, I would gladly do that, but back then I didn't. It was just about getting the images and hoping that one day they would all come together and make sense with one another. Once again, this is the idea with the exhibition I am working on for 2019: bringing all these different components together, which is why I will use the title "where the rivers meet".

But I remember that I hoped the *Strong Heart* series with *Aperture* would do something to change people... The first time that I showed *Strong Hearts* was at the Manitoba Museum... I was in the library one day doing research, and I called up a book – a very obscure ethnographic publication. They couldn't find it. They said that one of the anthropologists might have it, so they called the anthropologist. She had it in her office and brought it up. We met and started talking. She said, "I had to meet the person that was interested in looking at the book." It was called... It had to do with the tradition of catching eagles in Hidatsa culture. Hidatsa being one of the main tribes in North Dakota. So, we developed a friendship from that point on. Over a period of time, I showed her

some of the pow-wows I had been photographing in Winnipeg, and she said, “We are opening a new gallery, what do you think about showing your work? You would be the first one to show your work in it.” So, I said, “Yes, sure.” We did it and that’s when I took the title *Strong Hearts* for the first time, based on one warrior society. When I went to the opening, outside of the Manitoba Museum, right on Main Street, was *Strong Hearts*. Thinking about when I told you about looking at the third-floor window and thinking about how to make the connection, there it was. The pow-wow photographs were just inside the main entrance to the museum. It was one of those moments where... What I wanted to do and what I couldn’t do, was to show my work with street photographs that I was also doing on Main Street in Winnipeg. She said no. She said that she talked to the committee about it and they thought it was too obscure. And they were right, it wasn’t ready to be seen in that way. The interesting thing was that she was contacted by the Field Museum in Chicago. They were thinking of having my work come to the museum. In the end, they opted for a non-Indigenous photographer who had photographed pow-wows as well. He did kind of flashy color photographs with people dancing and all that. So, it was one of those moments when I realized it still wasn’t time yet. I was disappointed and a bit angry at that time, but now, when I look back on it, I think that it did its job by pointing me in a direction that I wanted to be going, so... I think that what I have found over the years with all these projects is that you just have to persevere. You have to live by what you believe to be who you are, and you have to believe that one day it will all fall in place and make sense.

S.G.: About the *Strong Heart* exhibition, did you have the chance to go to one of the shows?

J.T.: No, I never saw it. There were a lot of interesting things that came from 1992, like what’s happening now with reconciliation and the 150<sup>th</sup> anniversary. Back then it was Columbus, and that drew a lot of different projects, a lot of group exhibitions in the United States that I was invited to take part in. I never got to see any of them. I recently found out that there is one that is still travelling around for the last maybe 20 years or whatever. Unfortunately, I didn’t get the chance to see a lot of these projects.

S.G.: There has also been another collective exhibition you took part in, but I couldn’t find much information about it. It was an exhibition which toured from 1995 to 1997 in Scotland and Germany. It was called *Positive Negative*. Do you recall this exhibition?

J.T.: Yes. I think it was organized in the US. I don’t even know if I have a catalogue for it, or if there was one produced... No, I remember it. I would have liked to go to the opening. It was a place in Edinburgh called Street Level gallery, I think. I guess it wasn’t that important to me. Too far away and... I have to say that I am not a fan of exhibitions or galleries. I like producing work, but I am not interested in everything else that goes along with it.

Coming back to my friend at the Manitoba Museum, I remember we were in the stacks in the research library one day, and she looked at me and said, “Don’t you think it’s time to go back out into the world? You have something to say and you should share it with people, through your work.” This is when I decided to leave Winnipeg and move back to Ontario. But, you know, I have gone to openings and I just feel like this is not my world. Even with the Indigenous art world, now that we have so many curators and writers, I still feel like an outsider because it’s just not my place. I never felt like an artist and I battled that throughout my career. The thing is that I want to continue

working, but when you don't have money, you have to get grants, you have to have exhibitions, and you have to build a profile and all that. I was quite happy just to make photographs and look at them... So, I have taken on this public persona, I have learned how to be comfortable and speak in public. I like doing that, I like being on panels, but this whole other thing doesn't really get me. It is just to say that with these exhibitions, I sent my work out and that was about it.

S.G.: So, would you say that these exhibitions were more like a way for your work to be presented? Just like an opportunity to show your work?

J.T.: Yes, that's important, and in fueling my CV as well. That was the main goal. I didn't feel like I had to be there in the public eye, along with the work. But I was quite happy to have it out there.

S.G.: Ok. We could move away from exhibitions now, and speak about your idea of self-representation. How would you define the idea of self-representation through photography? What does it mean to you, and what significance do you think it has in your work?

J.T.: Well, I think the basis for that is going back to what I said earlier about not finding photographs, in collections, of people that looked like me. I remember when my grandmother showed me her photographs that showed events that took place in Six-Nations and in Buffalo. There were no people dressed looking like Indians. They were just like everybody else. That was my idea about what photography should look like. This is why I was so disappointed when I found that the archives and the collections were filled with photographs of Indians dressed from the 19<sup>th</sup> century. I thought, "This is what I want to do". So, what is self-representation? Does it mean that you do self-portraits, you photograph other people in your community, or is it really about what you see? I think that this was the important distinction to me in self-representation. It wasn't about how I looked to other people, but it was about what was going on in my mind and why I was photographing the things that I photographed. That's what I found was important. In terms of self-representation, identifying myself as an Indigenous person doing this was another part of that as well. I wanted people to know that this is how an Indigenous person sees the world around him. That's what I wanted to represent. I think it is what I have really been doing all this time. I played a bit with the Bear portraits because Bear, by extension, is me. I see it as a self-portrait in a way. It is really about what's in the photograph and how...

I was very curious about what Indigenous people would have photographed in the 19<sup>th</sup> century, on the reserves or when they were moving to cities. That's what interested me, and I didn't find out when I was looking for it. That's what I wanted to see, and that's what I want people to remember when looking at my work.

Many times, I realized that when you set up your camera and you are photographing something, then people will always stop to see what you are photographing. How do you keep your Indigenous self in there as well? That's been kind of a play that I have been looking at. I think that the way I really want people to talk about my work, once I am no longer doing it or no longer around, is: this is how this person saw the world around as an Indigenous person. And I think that's what we are all striving for, one way or another. As Indigenous people, we don't have the luxury of just being an image maker or an artist. I have heard people say: "I wish I was like everybody else, and I didn't have to always have this Indigenous thing going on. Why can't I just make images and that's it,

like everybody else?”. But I think that we have a responsibility to be artists working in this area, and we have to be conscious of that. We’re almost like emissaries to the outside world in a way.

S.G.: And what about the question of visual sovereignty? How would you reflect upon this idea?

J.T.: It’s a good question... One of the earliest series that I did is called *White Corn* now, but it was originally called *Corn Husks* series. I photographed my elders’ place at Six Nations. I remember that, when I was starting this series, one of the first photographs I made... In fact, this one here [showing the photo behind him] is one of the first photographs I ever made. When I used to go to the reserve and at the farm, I used to hop over this fence, go by this rake, go down the field behind it, and run through the field as fast as I could. I felt like I was leaving the city behind me and leaving all those negative things behind. What I wanted to do was to be able to remember that, so when I started making photographs, I went back to the reserve and photographed these places. When I photographed them, I used to think: “What would an anthropologist photograph if they were going there?” It wouldn’t be that. But for me, that’s what reminded me of being an Indigenous, and of the things that I learnt from my elders during those visits there. Like the photograph there [showing a photo on the back wall of the kitchen], that’s my step-grandfather. He didn’t want to be photographed. He didn’t like it, but I was following him around, and eventually I thought that he set this photo up for me. He taught me how to see, because he was always pointing stuff out and asking, “Do you know what kind of tree that is? Do you know what those crops are in that field?” So, he really opened my eyes to looking around me and considering the things that were important. He always had a dog, so that photograph is really emblematic of him. So, when I think about Sovereignty, I think that it is about having the control over photographing what you feel is important. Whether anybody else feels that way doesn’t matter, you do it anyways. In my mind, that’s what it is. It is total control over what it is that you want to say through your camera. As I said with the pow-wow earlier, even though it wasn’t very popular as a subject, I think that’s what a lot of people remember when they recognize my work. But it also opened the door to photographing other things. I have done quite a range of subject matters over the years, but in my mind, it all connects with one another. That’s how I see it.

S.G.: Thank you Jeff for your time and comments. I think the interview is coming to an end. Is there anything else you would like to talk about before we finish. Or do you have any questions for me?

J.T.: I don’t think so. I feel like I have probably said all I could say for now. It’s been good to talk about these things. If you have something else going over in transcribing all this, we could talk more about some things.

S.G.: Yes, sure. Montreal isn’t that far from Ottawa and I will be happy to come back. I will keep you informed, and we could meet again. Thank you very much for your time, it was very interesting and stimulating to hear about your work and your views on the topic.

J.T.: I enjoyed doing it too, and I would be interested to see how it all comes together in the end. We are both doing the same thing in the end. You do it as a thesis and I am going to be doing it as

an exhibition. It will also be interesting to see how all the conversations you will have with other people will come together.

S.G.: Yes. I will see how I can connect all the dots by also looking at the publications from these collective exhibitions, and see how it all comes together.

J.T.: Have you thought about talking to Shelley Niro?

S.G.: Yes. I would really like to talk to her. I would also like to meet Rick Hill who has been involved in exhibitions and writings as well.

J.T.: The funny thing about Rick Hill is that he was a really good friend of my first wife back in the 70's. She introduced me to Rick. Around the same time that we met in the 70's, Rick was working at developing the Native American Centre for the Living Arts in Niagara Falls - what is commonly known as Turtle. He was also taught photography at the Chicago Institute. By the time I met him, he did a series on ironworkers, which I think is his most well-known work. He invited me to work at the Native American Centre For the Living Arts to help set up a darkroom there. They were printing photos of objects from their collection to put on display. I didn't know very much but he hired me, and that was my first time working in a darkroom. So, Rick played an important role in the beginning of my careers as a photographer. So, to say that I didn't know any Indigenous people doing photography isn't exactly true. I knew one and that was Rick Hill. He was very open and very knowledgeable as well. He can talk forever.

And when you talk to Shelley tell her that you met with me and I brought up her name. Just to say that we had a good meeting, because it can help. I like Shelley a lot. We have exhibited together several times.

S.G.: Like with the *Four Kings* exhibition and the *Mapping Iroquoia* one...

J.T.: Yes. And when I curated the show for the Museum of Civilizations in 1998, I invited her to be in the exhibition. I have included her in a couple of exhibitions. We have known each other for quite some years. She is one of my favourite people to be around... And have you talked to Arthur?

S.G.: I had contacted him two years ago about his *Mask* series. You are right, I should contact him again.

J.T.: Yes. I like Arthur a lot. I like what he has produced over the years with his career in terms of documentary format. In fact, one photograph that he did with the *Mask* series was my first wife, Monique.

S.G.: Oh yes, I see which photo it is.

J.T.: It was weird when they had the *Steeling the Gaze* exhibition in Ottawa. They used her portrait on the banner so every time I went by there I saw her. But Arthur has been around for quite a number of years as well.

S.G.: Yes, I should get in touch with him again. I should be able to travel more in 2018 and meet people. So, thank you again for your time, it was great to meet with you again, and I will send you the transcript as soon as I can.

J.T.: Ok. I have a lot of catalogues that you might be interested in and I have a lot of extras. So, send me your address and I'll send them to you. They are just sitting down there and they are small with soft covers.

S.G.: That would be wonderful, thank you!

## ANNEXE D

### 2e Entrevue avec Jeff Thomas - 29 juin 2018. Transcription

S.G.: Today, I have brought some catalogues and brochures of Indigenous photographers' group shows, so we could look at them together. We already spoke about some of them last time. If that's ok with you, I can put them all on the table and you can choose and pick the ones you want to speak about.

J.T.: Ok, let's do that.

[Sophie takes the catalogues and brochures out and displays them on the table]

J.T.: *AlterNative* was an important exhibition.

S.G.: In the interview we did last October, you told me that you consider it as one of the important events in the 90's...

J.T.: Yes, I remember when they had the opening here in Ottawa. The Canadian Museum of Contemporary Photography (CMCP) was still in existence. I remember that they had a marquee outside and they displayed one of my Pow-wow diptychs. I think that it was one of the first times I had ever seen one of my photographs displayed on the street. The curator, Lynn Hill, didn't stick around that long... but it was a really good show, and an important one. When it happened, it seemed to me that it was one of the first times outside of the 80's that an Indigenous curator was reviewing Indigenous photography. I thought it was an important moment...

What others do you have [Jeff looks at the different catalogues]... I think I have one of these *Visions* catalogue too, or at least I should have. [Jeff goes through the *Visions* catalogue]. It is so funny how things looked back then.

S.G.: It is also interesting to see the evolution of the works from the 80's to the 90's and the 2000's: what was displayed, the layout, etc. I don't recall seeing the photo you published in the *Visions* catalogue anywhere else.

J.T.: It is on my website now. I just recently had it scanned.

S.G.: This one? [Showing the *Plenty Chief* photo from the *Vision* catalogue]

J.T.: Yes. I was using another one with that suitcase, but the sunlight was really sharp so it was very contrasted. I needed another with the suitcase so I went back to that one. Actually, I prefer the one from the *Visions* catalogue. It was one of the first times that I was photographing at a pow-wow. It is interesting because when I was there, photographing that suitcase, I met another photographer from France. He was there photographing the pow-wow too, so we started talking.



We didn't stay in touch for some reason or another... Anyway, this photograph is on my website now, or at least it should be.

S.G.: Is your website an important way to show your work now?

J.T.: Yes, it is pretty amazing; I get a lot of traffic on it. Whenever I am travelling or giving a talk, I ask people ahead of time to have their students check on my website to prepare them for my visit. There is a lot of people that have been going to my website, so it becomes pretty important.

S.G.: Do you often give talks in classrooms or universities?

J.T.: Not that much. I used to do more. Last May I went to Toronto; the York Centre for Asian Studies invited me to give a talk with an artist from South Korea. It was the first time that I had ever done that and it was pretty interesting. I gave two talks that day. The first one was to a graduate class and the second one in the evening was opened to the public. It was interesting to have mostly Korean people there, and it worked out very well. I wish I could do more talks like that but it is too physical for me. University campuses can be hard to go around if you don't have something like a scooter, so it gets problematic... People will think it is only a five minutes walk but for me that's a long way. It takes me a lot longer to go around. I think it has been a source of frustration in my career, because I can't photograph the way I want to photograph and I haven't been able to for the last couple of years. I have all these ideas that I want to do and I don't know whether I can physically do it. Then when I do get out, I just can't pursue something in the way that I used to. It is really frustrating not being able to do that. In the end, I think that I would have still been a straight photographer, and not do writing or curating. I think I would have just been producing images all these years. But then it worked out fine, so I can't complain.

S.G.: Do you still manage to find a way to photograph the best way you can?

J.T.: Yes, I can still photograph the best way I can in order to get what I want. I remember when we drove down to St. Louis in spring. I was photographing one of these ancient mound sites in Ohio, and I had to walk a bit of a way to get one shot. But it was one shot, one opportunity and I got it. It is almost like when you are starting out and you don't have much money; you are always managing your film. You can't shoot a lot, you can't print a lot. Now, it is a kind of physical economy. You find that spot and you figure that this is the one that is going to work best. Then you set up your camera... Anyway... Looking at these catalogues, I am so familiar with all of them.... [Jeff goes through the catalogues].

J.T.: What is this one? [Jeff points out the *Our People, Our Land, Our Images* catalogue].

S.G.: This one is from an exhibition that started at the Gorman Museum, in the US. It was organized by Hulleah Tsinnahjinnie and Veronica Passalacqua...

J.T.: Oh yes! I think it is still travelling...

S.G.: Yes, it is possible...

J.T.: I got an email from them saying that it has been extended again.

S.G.: It was also a symposium that gathered photographers from other countries. They showed images to each other.

J.T.: Oh yes, right. That was in California. I was invited to go there, but I couldn't make it... [Jeff goes through the catalogue, and then looks at other ones]. *Spirit Capture*, I remember this one.

S.G.: The *Spirit Capture* book is more a sort of satellite to me compared to the rest of my corpus, because it came out of an exhibition based on archival photographs more than contemporary representations. Your photographs, and the others from contemporary photographers, are here to balance the historical images in a way. I brought it in case you wanted to speak about it.

J.T.: I think Tim Johnston organized it.

S.G.: That's right.

J.T.: I knew him from when I grew up in Buffalo, New York. I never stayed in touch with him... It is so funny how I have been doing all this historical work, he has been working in an archive and we just never touched base. I am familiar with a lot of the photographs in here too... [Jeff goes through the book].

S.G.: Did you have a chance to go through the archives of the National Museum of the American Indian?

J.T.: I haven't. I went there for the opening of the *Spirit Capture* exhibition, but I never went there to do research. I would like to go to the Smithsonian to do research as well. These are things that I hope I will be able to do at some point.

S.G.: Yes, they have a big collection too.

J.T.: Yes, and they have a pretty good representation online. On their website you can also see all the photographs that aren't thumbnailled, and there are a lot of them. So, I wonder what those images look like... Do you have any specific questions for me in relation to the catalogues?

S.G.: I mainly wanted to show them to you so that we can look at them together and then see what comes up. I would have a question though: did you get to choose the photographs or is it the curators who chose the photos that were to be published?

J.T.: It probably gets like 50/50... [Jeff goes through the *Visions* catalogue and points out his CV]. God, look at my extensive CV... It's so funny; I think it is 16 pages now...

It is nice to have these catalogues, look back and see what we've done, how far we've come, and how much work we still have to do. It is a record... I wonder if there is a place for us in the general photography world. In Canada, Shelley Niro won the ScotiaBank Award, which is a prestigious award in terms of looking specifically at Indigenous photography, but I don't think there have been that many instances. So, I wonder whether or not we have been embraced by mainstream photography and photography curators. We do well here in Canada, but outside of it I don't think it is as good. Since I first started, my goal has always been to have an exhibition at MOMA in New York City someday – just as a challenge. In my mind, I think that it would mark an acceptance of Indigenous voice in photography more than anything else. I don't think we are there yet. I have been thinking about this a lot lately. What happens quite often is that we get to work with our own little bubble and we don't see outside of it. I mean, there has been a lot of recognition but I think something is still missing...

S.G.: Photography history has been pretty much written as a western history and didn't integrate a lot of non-Western photography, so it has its own bubble too. I am wondering if photography curators still don't know how to incorporate Indigenous photography in mainstream photography history or if Indigenous photography is better served when displayed in Indigenous art exhibitions... But at least, there is still work to do in helping people to know this history, and I have the feeling that more and more work is being done in that respect.

J.T.: Yes, and looking at these catalogues, one of the things you have to keep in mind is how young it is. This is one of the things I was saying around the time I have been involved in NIIPA. I remember I was doing a radio interview, and they were commenting about the exhibition and the quality of the work, or the lack of quality of some of the work. I said: "You have to keep in mind that this is the first stage of a new movement." In photography, we were used to being looked at as opposed to standing behind the camera, so you have to keep that in mind when looking at the *Vision* catalogue from NIIPA. Then, overtime you can judge it and see how much it has grown, and it has.

S.G.: That's true. From what I see in the catalogues, it was a strong political statement in the 80's to show photographs taken by Indigenous photographers. Then, the more people could have access to photographic equipment, to art schools and training, the more it grew and photographers could develop their own ways of looking.

J.T.: Yes, I think it will all come around. I just want to make sure that it does. Coming back to the catalogues, one of the things that I was worried about is that Indigenous photographers wouldn't be taken seriously, so whatever could be published as a permanent record was important in order to look back, let's say 20 years from now, and see what was going on during that period of time. I think that now we are moving into the stage where the importance is not so much in terms of recognition from the institution but more of recognition of who our audience is and how we reach our own communities. It seems to me that this is what this new stage is about: it is about working on audience, and that's what I want to do with my next exhibition by making it accessible. By that I mean accessibility in terms of people who would never go to a museum or an art gallery. How do you reach those folks?

S.G.: Isn't it what you tried to do with your curatorial projects online? I am thinking about the *Emergence From the Shadow* exhibition. Do you think that the Internet medium helps in reaching out to a larger audience?

J.T.: Yes, and that's why I put so much time into developing a good website. I haven't really had time to sit down and figure out how to promote it, but at some point I would like to promote it into classrooms. What I am looking at is using new technology to show how I develop the panels in which I am producing these kinds of boxes with historical and contemporary images. I want to be able to do a sort of animation that shows how they fall from the imagination into this organized space; like one image will fall in, another one will come in, and then 20 years later another one finally comes in and it completes the panel. I did that recently with one of the *Four Kings*' panels – the one with Joe David. It wasn't working for me; the image that I had on the right hand side was a shot of my son sitting at the Champlain monument. I found another one where he is actually standing up and the monument is on the side; it is so clear that you can even see the sculptor's name at the base of the figure. With the previous image, the panel wasn't balanced because two of them were standing and one was seated, so now all three are standing and it changes the dynamic of the panel. I want people to be aware of how things are different for an Indigenous person looking at time and bodies of work. For me the work that I produced in the 1980's is just as important today as it was back then; and it is maybe more important now because I can pick images and produce these sites, these containers, that put together historical and contemporary elements.

S.G.: And by including photographs you did in the 80's or 90's into your new body of work, you can create new layers of meaning...

J.T.: Yes. It is easy to look at these images and just see them as static. In my mind, all this stuff is going on with them but it is not coming out in the image, and that's what I want to be able to create by using some kind of new technology. The best example is the *Harry Potter* movies: I love the way the portraits on the wall animate themselves. I really appreciate that and that's what I want to be able to do. But it is an ongoing process, so over the years it gets closer and closer to what I want to be able to do. In a way, I think that new technology is running parallel to looking at what I need for my own career, and what I can't do or what I haven't been able to do before that... For my exhibition last year at the Art Gallery of Mississauga, an elder from Six Nations came up to open the exhibition. Ali Kazimi, who did the film *Shooting Indians*, was there filming the opening, and I gave a short talk. There was energy around the images. How do you keep that going? It is almost like a song. Whenever you put a song on that you really like, you always start moving. That's what I want to create with my images.

S.G.: Would video help in achieving this? Like filming the photos and incorporating them in the video to bring movement and dynamism to it.

J.T.: Yes, and with video you could go into the sites that I photograph, because you can capture all the ambient sounds with video. I have been looking at black and white video, because I remember when I was a kid and looking at late 1960's-1970's movies. Some of them were still in black and white, but there were cityscapes and they also had these kind of multi-panels juxtaposed with jazz

music as a soundtrack. It was popular when Steve McQueen was around. So what I am looking at is using black and white video. There is a lot to do...

Thinking about mainstream photography, the other thing is that my work with Edward Curtis has always been, in the background, about making a mark in terms of bringing a contrast to what people are familiar with. I have often been the photographer hired to come in and balance out something that might be historically problematic, or that is problematic today based on changing attitudes. I have done a lot of that. I even wrote out a conversation with Edward Curtis. It is based on what he wrote in the *North American Indian*.

S.G.: Like in your *Conversation with Edward Curtis* series in which you use one of his photos along with one of yours, and the caption has the form of a conversation made with texts taken from his volumes and your answers. Is this the one you are speaking about?

J.T.: Yes. I have bits of pieces of it, but I actually have an introductory letter that I wrote to him in which I speak about going to visit him and having this kind of extended conversation with him, but I haven't shown it to anybody yet. It has just been sitting there for a long time.

S.G.: Will you use it in your exhibition next year?

J.T.: I am thinking about it. Also, the Ottawa Art Gallery is apparently interested in giving me a show at some point. So, I am thinking about doing something like that because of the archives we have in Ottawa. I have a couple of conversations. I wrote one out with the *Indian Scout* – I might have told you about that one. I presented it at a conference here in Ottawa, at Carleton University in 2013 during the Champlain's anniversary. Greg Hill came to the talk and he read what I had written for the *Indian Scout*, and I read my own part in it. Then, I have another one with an historical figure. So, I have all these different components and it seems like I am waiting for the right time for everything to fall into place.

S.G.: It's a process...

J.T.: Yes, it certainly is. It seems like every year there is a noticeable movement forward, so... But I always wonder what it is the end game for all of it, or if there is one... I don't know yet but I guess I'll know then! It is hard to project where it will all come together. And it is also expensive to pursue a vision and try to get funding to keep going...

S.G.: Does it take a lot of your time to get funding?

J.T.: Well, I always find that writing a grant is really time consuming; trying to budget things out, etc. It takes a lot of time. But they changed the structure a bit, so it is a bit easier for bodies of work that are more exploratory; when you can't be very specific about what you are going to produce and it is more a kind of adventure...

S.G.: I was also wondering if you remembered this book, *The Photograph and the American Indian*. It originally came out from a conference and exhibition in Princeton University, but they published

a book almost ten years after, in 1994. Do you remember it and do you remember going there? Some of your photos from the *Strong Hearts* series are displayed, and I was wondering if they were the photos shown in the exhibition.

J.T.: Actually I don't remember much about that one. I think I was living in Winnipeg at the time...

S.G.: The Conference and the exhibition happened in 1985 or 1986...

J.T.: Oh no, I was back in Ontario then... Oh yes, I remember that they bought this photo [Showing the photo p. 267: *Richard Poofpybitty, Comanche-Omaha*, from the *Strong Heart* series]. So it's in their collection now. I didn't take part in the event. I don't even remember how it all worked out.

S.G.: The book doesn't really look like an exhibition catalogue but more like a photo book that gathers as many photographs as possible. There are a lot of historical photographs in it...

J.T.: [Jeff goes through the book...] I love this series of portraits that William Henry Jackson did. They were similar in terms of this kind of false background... I think he did this one when he was in Omaha, Nebraska [Showing the photo p.78: "*Ump-Pa-Tonga, or Big Elk, son of Lone Chief, also called Robert Primeau*", a Ponca, November 14, 1879]. He had a studio set up there. So this would have been in the 1870's. He is one of the earliest photographers to be out West... I would like to see the originals of some of these photos because they were done in large glass plates I think. They must be very beautiful... Actually, I can't tell you very much about this event because I don't remember... [Jeff continues going through the book] I am getting excited again looking at these historical photos... [Showing the photo p.39: "*A Group of Pawnee Chiefs and Headmen*": *Kit-Ka-Hoct, La-Shara-Tu-Ra-Ha, La-Sharoo-Too-Row-Oo-Towy, Te-Rar-A-Weet and La-Shara-Chi-Eks, 1871*] Like this one here: these Pawnee men are standing outside of a large earth lodge. This is William Henry Jackson again. He worked in that area. I think Omaha was his studio space, and then he traveled with the transcontinental railroad. I think they were still building it around that time, so his photographs were used for advertising the railroad as well. This is really fascinating because Iowa men were still doing traditional Indigenous architecture. You can imagine that there was nothing else; there was the earth lodge and that was their life. They were right on the cusp of seeing all that change coming in. Jackson also photographed children outside of the earth lodge, and then he photographed children at a Quaker school that wasn't too far away from there. This was the Pawnee reservation in Nebraska. It is fascinating to think about the change that he was a part of at that time... [Jeff turns the pages of the book] Oh, here it is, that's the photograph I was speaking about, the one with the kids hanging out of the school windows [Showing the photo p. 94: *Pawnee school children, ca. 1890*].

S.G.: Oh yes, I know this photograph.

J.T.: [Jeff continues to go through *The Photograph and the American Indian* book] This is really amazing... I remember now that I couldn't go to anything that was going on around this project.

S.G.: Apart from the book, there is not much information available on this conference. I have seen it mentioned in some texts, I know there was an exhibition at the same time, but I couldn't find much information.

J.T.: Sorry, I don't remember much about it [laughs]. It seems like there were a lot of exhibitions coming up around that time, especially in the US with different travelling exhibitions. Some of these exhibitions have travelled around for a long time. Like the one that has been on the road for many years now and is still travelling around.

S.G.: Do you mean the *Our People, Our Land, Our Image* exhibition?

J.T.: I think so yes.

S.G.: Do you know if the *Strong Hearts* exhibition organized by the Aperture Foundation is still travelling as well?

J.T.: I don't think so. I don't remember much about it as well. I remember talking to the editor and that they couldn't come up with a name for the issue, so they used the title of my *Pow-wow* series. [Jeff goes through the *Strong Hearts* issue of *Aperture*]... Oh, there he is again, William Henry Jackson [showing the same photo from *The Photograph and the American Indian* book that he discussed previously. Jeff continues to look at the *Aperture* issue and then go through other catalogues]...

I think I still have the email from the one that is still travelling so I could double check. But that sounds like this one [Showing the *Our People, Our Land, Our Image* catalogue], because that's who I got the email from: Veronica Passalacqua. [Jeff continues looking at the catalogues and picks up the *Aperture* issue again]. This was another important moment too, getting published in *Aperture*, or having *Aperture* publishing an issue on Indigenous photography... This guy, Medicine Crow [showing the photo in the work of George Longfish, *America 500 years*, p.52-53], is the one who is on the wall over there [showing one of the photos from the triptych on his corridor's wall], but I think he is almost forty years older. That was made by Edward Curtis, and this one from the Longfish's work was made in Washington D.C. by Charles Bell in the 1870's I think. So, he was in his late 20's or early 30's. I thought he was the most beautiful person I had ever seen before. He has an amazing face. There are about four images on the Smithsonian website for this one, and what you see in one of them is that the seat he is on is on a revolving floor. Because they had to pose for such a long time, rather than having him move they just moved the turntable. [Jeff continues going through the *Strong Hearts* issue's pages]. I had forgotten that Greg had done the *Urban Village* work...

S.G.: I have only seen this series in the *Aperture* issue ...

J.T.: Yes, I had completely forgotten about that... And there is David Neel [showing the *Our Chiefs and Elders* series p. 88 to 91]...

S.G.: Do you view this issue of *Aperture* as a form of public recognition?

J.T.: I think so. If anything else, it had a much broader audience through *Aperture*. I think it made a lot of people aware of what was going on. [Jeff arrives at the pages displaying his *Pow-wow* series]. This is one of the first portraits that I made [Showing the *Richard Poafpybitty, Applying Facial Paint* photo p. 107]. I was really interested in his arm and the detail here, and not necessarily on his face. I liked the kind of abstract view, not the typical kind of full frontal portrait... I just had this one redone [Showing the *Amos Keye* photo p.105]. It's in color. I shot each side of his face individually, and I had my technician match them up and make a print for me. It almost looks like a panorama but both sides aren't distorted because it wasn't a wide-angle lens. But when you put them both together it looks like a panorama. It is really interesting. It's not on my website yet... And this here is related to the Birdman [Showing the *Detail of Dance Bustle-Eagle Head* photo p. 108]. We are looking at his dance from behind, so this is at his waist level. Can you see the feathers here? This isn't his bustle, but this is where it would be - behind him like that. All of these traditional dancers have these bustles and most of them have some sort of bird of prey in the centre like that. That was a part of my interest in transformation, or metamorphosis. I am really fascinated by how what we wear changes our sense of self... I did this whole sequence on him and it's pretty interesting. He is also one of the first dancers that I ever photographed. This guy [Showing the *Gerald Cleveland* photo p.106] used to dance with the Native American Dance Theater Company in New York City. Back in the 90's I think, they organized this kind of *Riverdance*, but Indigenous, and he was one of the main dancers. That guy was really good. He is no longer alive; he committed suicide. He is another of those dancers that I photographed in Oklahoma. He came from a long line of warrior tradition - like him as well [Showing the *Amos Keye* photo p.105]... Actually, I have been meaning to get back down in Brantford to photograph him now. I am thinking of doing another one similar but with how he looks now, and then do a diptych.

S.G.: Does he come from the Brantford area?

J.T.: Yes. He does boogie, dances at pow-wow, and then does traditional Iroquois dancing. He is also a linguist, so he works in education too. That's actually the first portrait that I ever made of a dancer. So right from the start, the idea was to approach the dancers in a different way from what Edward Curtis had done. Even having everybody look directly into the camera was a strategy. Because if nothing else, looking face to face at somebody changes what is going on. That's the interesting thing about photography and portraits: with Indigenous people, you usually didn't look directly into somebody's face when you were talking to them. So, Europeans found it very dismissive when they were talking and there was no eye contact. I remember when I was starting the series, I was wondering whether or not I could do it; whether I should do it or whether I was breaking some kind of taboo or something like that. But in the end I decided that all I could do was to be responsible for what I had done, and never take advantage of these images. So I think it balances out. And then I stopped. 1995 was the last time that I photographed a pow-wow. I found that it had changed. It seemed like the younger guys were becoming more and more kind of outrageous in their regalia and how they painted their faces. It seemed to be more circus like than based on tradition, so that's when I stopped. Things were changing. I think there was some kind of essence that I was looking for in all these portraits. I probably could have gone on and done like hundreds more, but what's the point. You get ten or fifteen good ones and that's all you really need.

S.G.: Why do you think the pow-wow and the regalia had changed?



J.T.: I think it is because the pow-wow had become so much a tourist event and money driven... They carried so much stuff on them. The original men that danced these dances, usually all they had on was like a breechcloth and moccasins. If they were able to, they would have worn the dance bustle as well and few other things, but that would have been it – very sparse. It seemed to me that there were so many younger dancers that were coming in, and there wasn't any kind of restriction in saying, "Well, this isn't right". So, it was kind of free for all these guys to do whatever they wanted. It wasn't the kind of thinking that I wanted for the people that I worked with, so... So, now I have all these images that relate to other work I have been doing – like the work on the Mississippian people –and I have to see how it all knits together...

S.G.: You have work to keep you busy, going back to all the photos that you've done. It is like doing a new reading and making new connections...

J.T.: Yes. I think that it is consistent with how we recognize elders in our communities. Essentially, when a person becomes an elder, it is based on the life experiences that they have had and how it can help other people. They take on that role. Of course it only happens at a certain age; you could be younger but generally it is more people around my age. When I started to get close to sixty, I found that I was approaching the same age that my elders were when I was visiting them as a young boy. At that point I realized that now was my time to become a storyteller. That's when I started to look at all my work: what does it say that is important, whether it is about self-determination or colonization or whatever? How do all these projects fit into it? And I think that the residential school experience becomes the focal point, because none of this, in terms of talking about culture, would have been there: the pow-wow, Edward Curtis – even though his work was kind of seen as romanticized it would have never been in a residential school. It has become the catalyst for what I am doing now. Another important aspect is about incorporating who is seeing the work: is it non-Indigenous people going to a gallery space, or are we looking at finding a way to go beyond the gallery? That's what I like when working on my next project with Andrew Hunter at the Art Gallery of Guelph. More than a lot of curators I know, he is really socially active in breaking down the walls of the institution frame. So, we are looking at different possibilities to do that. Maybe we will have an off-site exhibition in Guelph as well. There is a lot of things you can do if you open up your mind to it.

S.G.: You talked about the audience you want to reach with your work. Would it be more an Indigenous audience, a non-Indigenous audience, or both? Will you want to show different things depending on your audience? How do you reflect upon that?

J.T.: I used to think that it was just an Indigenous audience. When I curated the residential school exhibition it was primarily for an Indigenous audience but it was also for non-Indigenous people. How do you present something that both sides can benefit from? Now, I really see my work as being about how to produce a safer space for Indigenous children that are living in cities, so you have to appeal to both sides. Indigenous children have to be aware of their own history to provide them with a sense of place and self. The non-Indigenous part, let's say of the classroom or the community, has to understand the history as well in order to understand the issues that are taking place today. So, my work is really for both sides, and the objective is to be able to get young people to see outside of their own little boxes. That's the real objective for me, and I think it has always

been. I never felt that I have coveted making a lot of money, or selling a lot of work, or being in a lot of major exhibitions. If I did, it was because it gave me a better base to convey the message that I want to say. And whether talking to Indigenous or non-Indigenous people, I still say the same thing; I don't change it for a specific audience. Sometimes you may find that you have to make different references. Like when I was in St. Louis, I spoke to about fifty kids from the high schools in that area as part of my opening event. It didn't really change much, but I remember that I had to lay out the terms that we use for identifying ourselves, because in the United States it's "Native American" and in Canada now it's primarily "Indigenous." But "Indigenous" is different from "Native American," because you are talking about the three Indigenous groups in Canada. People are unaware of that, so down there I had to add that to the talk I was giving to the high school kids. But the message I gave them was still the same. In the end it is about how you take control of your life and what it is that you want to say. Even when I was down at the Sheridan Galleries of Mississauga in the spring to give a talk because they bought some work from me. Are you familiar with Sheridan University?

S.G.: No.

J.T.: It is a kind of art tech university system. They have three campuses. There is one in Toronto, one in Mississauga and another one somewhere else that I forgot. They have a new curator for the University, and she is building up a collection with all three institutions. They bought some of my *Indians on Tour* work, so I went down there and gave a talk. It was very racially mixed. The students came from all over the world, but it seemed that I was able to touch base with all of them on one level or another. The questions were really good afterwards.

S.G.: Is photography an educational tool for you as well?

J.T.: Yeah... I thought about what I would teach if I was a teacher, and it might be history. It wouldn't be necessarily photography, but photography is a way to talk about history.

[Jeff's wife, Brenda, comes back from the market with strawberries].

S.G.: Well, thank you very much for your time Jeff. I think I have no more questions. Is there anything else you would like to speak about?

J.T.: I don't think so... I think I said pretty much everything that I have been thinking about for your visit.

S.G.: Great. So I guess I will go now. Thank you again, it was great to see you again.

J.T.: Yes, same here. And just let me know about what's going on with your projects.

S.G.: I will. Let me know about your projects too.

## ANNEXE E

### 1ere Entrevue avec Shelley Niro - 8 février 2018. Transcription

Sophie Guignard (S.G.): The aim of this interview is to hear about your approach to photography, your trajectory as an artist using photography, and about the significance that collective exhibitions of photographers have had for you.

If you agree, you could start by presenting yourself and talking about your trajectory as an artist using photography. What led you to photography and why? What significance does photography have in your work?

Shelley Niro (S.N.): I am Shelley Niro. I have done photography since 1976-1977. I took a photography course at Durham College – basic photography. I have always loved photography. I love being in the darkroom and having that skill, knowing I can take my own photographs. And I just kept taking photographs. I think I started taking photography more seriously when I started working at NIIPA in 1985. Because they had a darkroom, I was able to use that darkroom and develop my own photographs. I worked there for a few months. Then I got accepted into the Ontario College of Art<sup>259</sup>, at which point I did not take any photography courses. I just wanted to concentrate on drawing, painting and sculpture, because I thought these were the areas I really wanted to explore but I had no real confidence in exhibiting any of those things. So, I didn't take any photography classes there but I did keep up the practice of photography. I kept developing my own photographs.

S.G.: Did you keep working at NIIPA?

S.N.: No. I was only there for a few months. I was there on contract. The contract ended and then I went into Art College.

S.G.: What did you do at NIIPA when you were working there?

S.N.: Everything. You know, you have to do everything when working in a small organization like that. The first exhibition I was in was called *Changers*. Do you have that catalogue?

S.G.: No, I don't.

S.N.: It was an exhibition of ten Indigenous women: myself, Faye HeavyShield, Rebecca Baird, Rebecca Belmore, Jane Ash Poitras, Joane Cardinal-Schubert, Alanis Obomsawin... I think there was Doreen Jensen too. So, there were ten of us all together. It was a great show. Somebody called

---

259 Now Ontario College of Art and Design (OACD).

me up and said: “Could you send us your resume?” And I said yes. But I didn’t have one. There was nothing on my resume (laughs).

S.G.: Do you remember which year it was?

S.N.: Yes, it was in 1990. That was the very first show I was in. And I just kept making work. I wasn’t in too many shows but they accumulated as I kept making stuff.

S.G.: But you were also included in the *Visions* exhibition from NIIPA, right?

S.N.: Oh yes. I was in that one too.

S.G.: Do you remember which work you exhibited?

S.N.: It was a piece with my two daughters who were very small at the time. They were maybe three and five in that photograph. And there was another one called *Crystal*. It was my niece who must have been about eight at the time and... I don’t remember what other pieces were in that show.

S.G.: Do you remember if your photograph *The Rebel* was in the *Visions* show?

S.N.: *The Rebel* was in the *Changers* show but it wasn’t in *Visions*.

S.G.: How would you describe your approach as a photographer and your relationship to photography?

S.N.: Well, of course you have all these great photographers that you are looking at, thinking, “How can I get this depth in my photographs? How can I get the blacks and the highlights?” I have always looked at that and admired this work endlessly – like Mapplethorpe for example. How do they do that? The quality of my photographs wasn’t as great, but I couldn’t really get it then because it was also a question of the quality of the lenses, the quality of the camera, and all sorts of things. As time moves on, you realize that you have to spend more money to get that great quality of work. So it’s really about looking at the masters and their work, and aiming at doing the same. But you keep working and working, and you can’t do it. I was working with a 35 mm camera too. At some point, I got really tired of the 35 mm because it felt so flat and I was not satisfied. Eventually, I bought a Canon 6 x 5, so the negative is twice the size of the 35 mm. I was like, “Wow, that’s so cool!” So I bought my camera; I bought a great enlarger, because it comes down to the enlarger too. So I had all my great stuff, and I could go! And within a year of purchasing the best equipment I ever had, I was told, “We don’t sell that stuff anymore. We don’t sell the paper, we don’t sell the chemicals.” I was like, “Oh why?!” [Laughing]. It was so frustrating! Then I got a digital 6 x 5, but it’s not the same... In some ways it is, because it’s larger and you have to be more careful about where you are taking your more expensive equipment. You have to set it up. You have to take the time to really know what you want to photograph. But it’s still not the same as going in the darkroom and developing the photos; taking that time, looking at what you are developing, really trying to find the depth and the detail in the image. The focus and the time to concentrate are

moments of privilege. I was able to spend many hours there. If you had the right music, it was nirvana.

S.G.: What is it for you to go into the darkroom?

S.N.: To me, it's magic to see these images develop in front of your eyes. I just love being in the darkroom and doing that. Because I grew up very poor, we didn't have the money to do that sort of thing: buying cameras and developing film, enlarging etc. It wasn't part of our vocabulary. So, having the ability to do that, as I got older, was really wonderful. It is about expressing yourself. You are expressing yourself through your camera and your darkroom. You get to pick the image that you think is more powerful than the other image. I think it's just really about finding these moments that you can archive. If you are not archiving them, nobody else is going to be archiving them either.

S.G.: Do you remember which year you had your first camera?

S.N.: Well, I had a Polaroid Swinger. I think I must have been maybe twelve. I only took a few rolls of films out of that. There is nothing left. I don't know where they are now.

S.G.: How would you describe the approach you have to the subjects you photograph?

S.N.: I think that even though we were quite poor and living in an isolated Indian reservation, there were always connections to the art world around me. And I think it is those little connections that I relied on to help me see the focus or the path that I wanted to go. Even in ordinary TV, there are lots of references, different kinds of art in the background. When watching TV, especially if it is around the wealthy, I end up watching what is on the walls of the wealthy homes, trying to figure out why that piece of art was chosen to go on that wall. Of course I didn't analyze it when I was ten, but it just sort of stayed with me. They wanted to make a statement in a really abstract, sophisticated way. Somebody has chosen that piece to go on that wall for some reason. So, there is always an aesthetic dialogue that is going on.

S.G.: You have photograph your family a lot, your sisters, and your mother. In which way do you think photography played a role in your own relationship with your family?

S.N.: It really goes back to films too. If you look at Westerns or any film that has a kind of Native American depiction in them, it's very limited and not very progressive. When I was growing up, people who were in films were being archived even though they were playing as actors. I just found that this was so bleak; these guys are being archived, and the more popular ones get to be archived through their whole life. I was kind of jealous of that. These people are being archived but nobody around me was. So, I thought, "I am going to take this opportunity and archive people that are directly in front of me" – my mother and my sisters mostly. They didn't fit the status quo of universality or anything like that. But I just thought, "I am going to make it part of my practice to make their faces present." And it even goes this far as saying that Native American women were not being represented unless it was in a specific way. I didn't want my way to be specific. I wanted

it to be just ordinary, the kind of people you walk by in the street. So, that became kind of a mission of mine. I just meant to take photographs of people I knew and I loved. I really wanted them to become artworks on their own. I was also spending so much time in the darkroom, I thought I could still be a part of their lives this way.

S.G.: Which events, or specific moments, do you think have been significant in your trajectory as a photographer?

S.N.: Well, any time I was shown a skill in photography, I really latched on to it. I really thought it was quite wonderful. Like hand tinting, to me it was wonderful. Once you start hand tinting a photograph, it animates the subject in the photograph. It also creates this three-dimensionality in the work. I just found it so exciting because it's like it is coming alive. So, I did that for a while, and recently I was asked to hand tint a couple of works for the Ryerson Image Centre. I found it really hard; it was almost like I had lost my technique at hand tinting. I used to do this all the time and now I can't anymore... Maybe it's the paper that I am using now, because I remember that if there was a shape, I would be able to drag the paint around and kind of smush it and make it look like a painting. But now it's like, "What?!" [Laughing]. It looks very bland. But that was one of the things that I really enjoyed. Another one was infrared photography. I liked the graininess and even the strangeness that the infrared would create. I tried to use that as much as I could as well. Maybe now I wouldn't have to go and look specifically for infrared film. I could probably do it on the computer and get the same look to it. But those were really exciting things to be using. What else did I do? I did a little bit of photo collage, like real cutting and pasting. That was before I learnt how to do Photoshop. Now, I would probably be more prompted to use Photoshop, but that was kind of fun too because it really feels like sculptures as you continue to work. It was something I liked, but I wasn't really pulled to keep doing it. I think I did one series of photo collages. The size is really exciting to me as well. As I kept progressing, my work got bigger and bigger. I enjoy seeing my work larger. But then it comes down to cost. You have to pay for the framing; you have to pay for the matting. You will have to be choosy about what you're going to make large and what you're going to have framed and all that kind of stuff.... I just feel that photography is still really exciting.

S.G.: Are you still excited to work with photography even today?

S.N.: Yes, for sure. I don't know if it is a skill or a technique, but it's a way of looking at the world. You can still take your camera and say, "What do I find interesting about this?" It is about decision-making and still trying to have fun with your camera as you go out there and try to find something to take the picture of.

S.G.: You also work a lot with video. I understand that video came a little bit after you started photography. Did it come like a kind of natural evolution in your work?

S.N.: I would say that it comes down to the economics too. To make a film is so much more expensive than doing a photograph. It really comes down to like: "How much do I want to invest in making this?" It depends on if I am going to do a five minute video, which I could do on my own, or if I am going to do a feature film, which I can't do on my own. What's the end result of

the work? Do I want it to be more a work of many people or do I get close to one person, which would be me? Sometimes with photography, it's like I only have to satisfy myself with the work, whereas with a film you have to satisfy many people, otherwise it's almost narcissistic to go through that whole process. I like to think of it as a work to be shown to more people than just one person.

S.G.: In terms of group shows of Indigenous photographers, what significance did these exhibitions have in your career? Did they have one, and what would that be?

S.N.: Well, career is a funny word for me, because it makes it sounds like, "I am going to go out and have a career now. I am going to get my suit and my briefcase and be an artist now."

S.G.: Maybe trajectory would be a better word?

S.N.: Maybe, yes. I have always enjoyed being part of group shows with photography. Everybody has that camera, they all look through the viewfinder and they all have the shutter button, but everything shows up so much differently than the next person. I always found that stunning how everybody has their own eye and their own way of doing. I always liked the way photography or art has been stimulating. I like to think of that kind of stimulation as an intellectual exercise where we are aware we are taking these photographs. When I was doing photographs with my mother and my sisters, I was aware that what I was doing would make them laugh. I just thought, "This is who I want to make laugh with the work". I guess it's an emotional stimulation too. You are investing a lot of your own emotion into the work, and you know what you want to go for and you know how you want it to end.

But let me think about the group shows... I don't know, I just like seeing what other people are doing on a scale that I wouldn't normally see. Because when you are an artist, you sit in your room and you are pretty much all by yourself unless you share a studio with other people, and that never happened to me. So, I have always appreciated what other artists were doing at the time. One of the best group shows of Indigenous photographer was ten years ago. There were maybe thirty photographers who met at UC Davis. We were asked to bring in something like thirty prints of one image. We exchanged all these images with each other. It was so great, because we came away with images that other people worked on and we could see the difference in each other's work. People loved to sit around and talk about their community and what their image represents. It's about archiving your community too, and you are participating in the archival process other people are undertaking.

S.G.: Were you also able to find similarities in the works among the differences?

S.N.: I think these similarities came down to... I am just thinking about individuals, our subjects that are individuals' photographs. The photographers can tell a story about the individual that they are photographing and I really like that, because otherwise you wouldn't really know that person in the image. So, having someone there say this is so and so, and this is what they did, I find that it affects you in the way that you realize people aren't always going to be with you either. The work is also an opportunity to really show how these people are important.

S.G.: The event you are speaking about, was it the *Our Land, Our People, Our Images* symposium and exhibition?

S.N.: Yes.

S.G.: If I remember correctly, three years later there was another gathering at UC Davis, called *Visual Sovereignty*, in which you took part as well, right?

S.N.: Yes.

S.G.: Did you do the same thing again, bringing photographs and exchanging them?

S.N.: Yes.

S.G.: Some photographers who were there at the first gathering were also there for the second one. Did you see an evolution with the photographs people brought between the first meeting and the second one?

S.N.: Well, yes. You could really tell the style of people. I think what made it more special to me is that there were younger photographers that were bringing in their work as well. That was pretty cool to see what they were doing, what was important to them, and how they talked about their work.

S.G.: There were also photographers from around the world in these two events. For example, at the first meeting there were photographers from New Zealand and Palestine. How would you reflect on meeting with photographers from other parts of the world? Was it important for you?

S.N.: It was really important, especially the one from Palestine because she had personal stories about being in Palestine. I think she even had photographs of interactions between Palestinians and the Israelis, and you could see the friction and conflict issue there. Not that there was any moral conflict, but you could just tell that something was a little bit off. You know, they are having their struggles and Native North American people had their struggles too, and are still having their struggles. So, you just think that those struggles continue regardless where you are from... But yes, that event was very significant.

S.G.: Now if you don't mind, I could ask you about some particular exhibitions you were part of, and you could speak about what you recall of these experiences and the photographs you exhibited. For example, do you remember the exhibition called *Defining Our Realities*? It was shown at the Sacred Circle Gallery in Seattle.

S.N.: Who else was in that show?

S.G.: I can tell you, I have it on my computer...



S.N.: What year would that have been?

S.G.: It was in 1994.

S.N.: 1994... Because I was in Seattle, but I don't remember what work was in the show...

S.G.: Patricia Deadman, Hulleah Tsinnahjinnie, Carm Little Turtle, Pena Bonita and Jolene Rickard were in the show. Gail Tremblay curated it.

S.N.: Oh yes, I was at the Sacred Circle Gallery exhibition. It was a great show. I probably exhibited *Mohawks in Beehives*.

S.G.: There is also another one that you curated with Victoria Henry.

S.N.: Yes.

S.G.: It was called...

S.N.: *From Icebergs to Iced Tea*. Yes.

S.G.: How do you recall this experience? Being part of the show and organizing it?

S.N.: That was a quirky show, because in the middle of the catalogue... Have you seen the catalogue?

S.G.: Yes.

S.N.: So, I am in the middle, dressed as Marilyn [Monroe]. I think after that show I was invited to curate videos for the Thunder Bay Art Gallery. They gave me a budget and said, "We want you to purchase videos for our Gallery." So, I was like, "That's pretty incredible!" I forgot what videos we had in that show, but I curated videos and films from that period. Video and filmmaking was a young art form during that time. It went to Thunder Bay, and where else?

S.G.: To the Carleton University Art Gallery.

S.N.: It was fun because we got to curate work from Dorothy Chocolate, Peter Pitseolak, James Manning; photographers from all over the place. I forgot who else was in. Greg Staats was in...

S.G.: Jeff Thomas was in as well, Patricia Deadman and George Johnston too.

S.N.: Oh yes. We presented George Johnston's archival photographs from the Yukon archives.

S.G.: Yes.

S.N.: For its time, I thought it was pretty interesting. I don't think I would do that now.

S.G.: Why?

S.N.: Because there are now specialists in those different areas. You would have Yukon curators now. People like Dorothy Chocolate who comes from Yellowknife, I am sure there are specialists and it becomes their territory in a way. At the time there was no territory [laughing]. It was like, "I am going to show these photographs and not think about it, just show them."

S.G.: Do you think there was a kind of freedom at the time?

S.N.: There was a lot of freedom, yes. That was in what? 1996? 20 years ago...

S.G.: Yes, it was in 1994.

S.N.: It was really interesting, but I don't think I spent enough time talking to the artists. It was like, "Hey! You got any work out there? We're going to hang it up!" Whereas now I think I would want to spend time with the artists, and really talk to them about their work.

S.G.: You were also presented in the *AlterNative* exhibition.

S.N.: Yes.

S.G.: Do you recall that show?

S.N.: Yes. It was curated by Lynn Hill. I remember that show. It was at the McMichael. My work was kind of new at that time. It was the *Flying Women* series. For a lot of people in that show, I found that their work was fresh and experimental. In my mind, Greg Staats succeeded in taking over that role. I don't know what Jeff had in that exhibition at the time. But who else was in that show? Mary Anne Barkhouse...

S.G.: She had something on orcas or... I am not sure of the name in English...

S.N.: Yes, orcas. She used cyanotypes. These were really exciting. It was a really good show.

S.G.: Did you have a chance to see it? Do you think it had an importance in terms of recognition of Native photographers?

S.N.: I don't know... I think every show is important. I think everybody works hard at trying to present something that hopefully other people haven't seen before. That's always the challenge.

Because you don't want to keep creating work that people have seen before. So, from that exhibition, I just remember the work as being quite large, really beautiful and presented so well. It was just nice to see. And I went to Ottawa too.

S.G.: Yes, the Canadian Museum of Contemporary Photography (CMCP) had it for a while. I guess it was one of their first group shows of Indigenous photographers...

S.N.: Yes, I think so too... I remember these exhibitions but they are so long ago. For me, just being able to exhibit with other Native people in an exhibition like that is really kind of wonderful. I don't even know when we had the last Native photography exhibition...

S.G.: I guess the last one that I found in which you were involved was actually in Russia in 2014.

S.N.: Oh yes, that was through Santa Fe... No, Albuquerque. It was Susan Fricke who organized it I think...

S.G.: It was called *As We See It*. It toured in Russia. Do you remember it?

S.N.: Yes. But these are different. You send the work there and you don't know what else is being shown...

S.G.: Did you have the chance to attend most of the group shows you were in?

S.N.: Not all of them, but when you can see the work hanging, it's really nice. It is really amazing. It always feels like Christmas, because you think, "Oh, that's what I have been working for." Instead of just sending it off, and it goes to Russia. It's much better when you can participate, even as a viewer.

S.G.: How do you think about a Native photography movement in a more general way? What significance do you think it had in the history of photography, as well as for photographers?

S.N.: Well, for me, it really does come back to the economy of the Indian Nations. We are now in a position where we can afford it, but we are also in a position where we can appreciate and see the importance of having photography in the communities. Because for many years, people were not being documented. For example, with Black Lives Matter, if it wasn't for cell phones, who knows what those police could get away with. It is not that we are documenting anything like that, but there was a time when there was no representation of anything Native. It was a blank. Not much was being documented, so you couldn't really see how the world was being lived at the time. I think that we appreciate the world we are in now.

S.G.: I would also be interested in knowing what self-representation through photography means to you. How would you define self-representation through photography?

S.N.: I think it does not mean being used for commercial purposes, that's for sure. Look at my piece on James Street<sup>260</sup>, that's a perfect example. It is really about having a voice, and knowing how to make it so that your voice is heard. And it's not just my voice. I like to think that I am representing people who don't necessarily have that voice. Maybe some day they will have a voice. If anything, I like to think of it as making a path for other people to follow through. It's just about making that path so it's already there for the next generation. Because I think that for a lot of people of my generation, there was no path...

S.G.: You made the path...

S.N.: Yes, myself and other Indigenous artists from my generation.

S.G.: Did you have masters or influences in photography when you started? People you looked to for inspiration?

S.N.: No... When I first started doing photography, people said, "What were you influenced by?" And I used to say, "My big influence right now in photography is looking at perfume ads." Because they were always beautiful, and I would think, "How do they do that?" It was like magic. It just made me question technique, because I looked at my photographs and it was just like "Argh," and then I looked at a perfume ad and it was wonderful to me. People are beautiful and their hair is all done up. I've just seen stuff that I couldn't do, and it just kind of stunned me that I couldn't do that. So, that's what affected me in photography...

S.G.: When you speak about perfume ads, I think about your photograph *The Iroquois Society is a Highly Developed Matriarchal Society*. For me, it's a kind of very funny contrast...

S.N.: Yes. My work does not look like perfume ads, ever. I remember looking at these ads, and it's just the coloration, the technique that they used... Everything is very delicate in those ads, and there is nothing delicate about my work. But I still appreciate perfume ads [laughing].

S.G.: Maybe one day, you'll make your own perfume ad. I'd like to see it [laughing].

S.N.: Yes. "SHELLEY..." [Laughing].

---

260 The work *Abnormally Aboriginal* was exhibited on James Street, Hamilton, at the time of the interview.

## ANNEXE F

### 2e Entrevue avec Shelley Niro - 2 juillet 2018. Transcription

S.G.: Today I would like to show you some of the group exhibitions' catalogues I am working with. We already spoke about some of them last time, but if you want to look at them and talk about them again, I will display them all on the table. [Sophie starts taking out the catalogues] Were you in the *Aperture* one? I don't think so...

S.N.: No, I wasn't. I wasn't doing traditional photography.

S.G.: Too bad for them.

S.N.: Yes [laughing].

S.G.: [Sophie displays the catalogues in which Shelley's work was published on the dining table]. You also are in this small brochure from NIIPA, *Telling Pictures*. I found it in the NIIPA archives.

S.N.: Oh, yes. Did you find the NIIPA archives?

S.G.: Yes. I went through them when I was doing my fellowship at the Institute of Canadian Photography (ICP) in Ottawa last September. Andrea Kunard gave me a few boxes of NIIPA archives to look at.

I don't know how you would like to proceed, whether you want to grab any of them and speak about it...

S.N.: It is kind of hard to talk about stuff from back then... What year would this have been [Looking at the *Steeling the Gaze* brochure]?

S.G.: This brochure is from 2008-2009. The exhibition was at the National Gallery. They did it in collaboration with the Canadian Museum of Contemporary Photography (CMCP). It was organized at the time the CMPC was absorbed by the National Gallery...

[Shelley looks at the brochures]

S.G.: One of the questions I had was about the choice of the photos to be published in the catalogues. Did you get to choose the photos to be published? Did you have a word to say about which work was printed?

S.N.: In this one, the *Native Nations* catalogue, I believe that all the works that were in the show were printed in the catalogue.

[We go through the *Native Nations* catalogue together to get to the page where Shelley's works are displayed]

S.G.: For this catalogue, they asked Hulleah Tsinnahjinnie and Theresa Harlan to give advice for the contemporary part of the exhibition. They reproduced your series *This Land is Mime Land*... Do you remember this exhibition?

S.N.: Yes I do, it was in London. In the catalogue, they left the mats out for the series, and the mats have the designs around them. Oh, actually they didn't put all the series in. There are five of them only, which is ok too.

S.G.: Did you show only the *This Land is Mime Land* series in the exhibition?

S.N.: No, I had *For Fearless and Other Indians* as well. So, they only reproduced five photos.

S.G.: Did they ask you which photos to print?

S.N.: No, I think they chose.

S.G.: Ok. In your series, the designs on the mats are also very interesting in terms that they raise the question of what I can understand and what I can't...

S.N.: Yes... You haven't seen my new book yet... [Shelley goes into the living room to look for her book published by Steidl as part of the Scotiabank Photography Award she received in 2017] Let me see where it is... Oh, here it is!

S.G.: Oh, that's a big book!

[Sophie starts going through the book]

S.G.: The cover photo is from your *This Land is Mime Land* series...

S.N.: Yes.

S.G.: I have seen it in the Art Mûr Gallery in Montreal recently... Do you still use designs on your mats?

S.N.: I haven't done that for a while, but I like doing it. I just recently bought a new dremel drill and a new tool to make the dots – I forgot what it is called. I like making dots, because I think it really brings a sparkle. It gives light to the work.

S.G.: And these are Mohawk designs... [Showing the designs of the *This Land is Mime Land* series in the book]

S.N.: Yes.

[Sophie continues to go through the book and stops on a double page with a reproduction of *The Rebel*]

S.G.: Oh, nice! They cropped it a bit...

S.N.: Yes. They cropped a lot in the book.

S.G.: [Showing the photo *Crystal* p. 15] You exhibited this photo in the *Visions* exhibition...

S.N.: Yes. I think it is also in my exhibition at the Ryerson.

S.G.: Your exhibition at the Ryerson also showcases older work?

S.N.: Yes.

[Sophie continues going through the book]

S.G.: I really like this one too... It's a bit scary, almost like a horror movie... [Showing the photo *Sisters* p. 14]

S.N.: That was done with infrared film. That's why everything kind of glows.

S.G.: Ok... So, almost all your photographic work is in this book...

S.N.: Yes... [Shelley shows the photo *Standing on Guard for Thee* p. 31]. This is downtown Brantford.

S.G.: What monument is it?

S.N.: That is Joseph Brant right on top.

S.G.: This is a really beautiful book. I like the place that is given to the images. [Sophie continues going through the Steidl book]. This one is great too [Showing the *500 Year Itch* photo p. 61]. I saw it last September in an exhibition at the ICP in Ottawa.

S.N.: Oh yes?

S.G.: It is the only one from the *This Land is Mime Land* series that I have seen exhibited alone. Did you exhibit other photos from this series alone?

S.N.: I have another one too, but I don't know where it is. It might be in Thunder Bay...

S.G.: [Sophie continues to go through the book and shows the photo in the middle of the *Judge Me Not* triptych from *This Land is Mime Land* series p. 64] Is that the Ottawa Parliament?

S.N.: Yes.

S.G.: And is that your mother?

S.N.: It's my sister...

[Showing the photo on the left of the *This Land is Mime Land* triptych p. 73] I think I did another one like this one here, a big one.

S.G.: The one with the mime?

S.N.: Yes, but like I said, I don't remember where it went. It might have gone to Thunder Bay.

S.G.: Do they have a lot of your works in Thunder Bay?

S.N.: Thunder Bay owns an installation and I think that's about it.

S.G.: This series, The *Flying woman* series, was shown in the *AlterNative* exhibition, right?

S.N.: Yes.

S.G.: And at that time you were not using Photoshop...

S.N.: No, it's real cut and paste. It's in 1994, pre-Photoshop. I think Photoshop was just coming in. Sometimes I think it is easier to just cut and paste.

S.G.: You used the dots again...

S.N.: Yes.

S.G.: The catalogues I am looking at are good to have a look at the works as a group, but there are only a few photos shown for each photographer. They don't necessarily display the whole series. I



have decided to focus on those catalogues because I thought that the first way to disseminate this photographic history would be through these collective exhibitions' catalogues...

S.N.: Yes, it is a good archive, I think... Do you know Ryan Rice?

S.G.: Yes.

S.N.: He wrote the essay for this book.

S.G.: Did you ask him to?

S.N.: Yes. And Wanda Nanibush wrote the introduction at the very beginning of the book.

S.G.: [Showing the *Flying women* series] Do you choose the designs you do on the mats in relation to the image so they create a dialogue?

S.N.: Yeah... Instead of being just a flat photograph, I thought that putting design on the mat would frame it in such a way that we knew it was Iroquois as opposed to just anybody.

S.G.: You did that a lot in the 1990's.

S.N.: Yes. I had more patience in the 90's [laughing].

S.G.: But you needed patience also to do the beadwork...

S.N.: Yes, I had more patience then and better eyes [laughing].

[We continue going through the book]

S.N.: This was also pre-Photoshop [Showing the *For Fearless and Other Indians* series p. 97-103]. The only thing Photoshopped here is the text. That's my first stab at texting on my pictures. It was a big deal to put the text on.

S.G.: [Showing the *La Pieta* series p. 138-143]. These are the ones on your wall here in a small format...

S.N.: Yes. The ones here are very small. Their real size is 40x60 inches. So they are big...

S.G.: The printing of the book is really beautiful. Some of the images are textured.

S.N.: [Showing the photo *Unity* p. 150-151 as Sophie turns the pages]. This one was at the Gallery.

S.G.: Oh yes, true. [Showing a detail in the image] And this is a screen shot from one of your films?

S.N.: Yes.

S.G.: [Showing the *Ancestors* photo from the *M: Stories of Women* series p. 153]. Who is the person in this photograph?

S.N.: This is my daughter. She was pregnant with Raven. She was about 8 and half months pregnant and she was tired of being pregnant. I told her to come over to the house and I took pictures of her. So, I made her an outfit. I turned her into Sky Woman and I took those pictures of her.

S.G.: [Showing the *Finding Her Helpers* photo from the *M: Stories of Women* series p. 155]. And that's her again.

S.N.: That's her. And that's my dog, up in the sky with her.

[Sophie continues going through the book]

S.N.: And that's me being the Fifty Foot Woman [Showing the *Bagging It* photo from the *M: Stories of Women* series p. 161]. [laughing]. Do you know about the movie? Somehow this woman comes in contact with nuclear stuff and she ends up being fifty foot. When looking at this photograph it reminds me of that [laughing].

[Sophie continues going through the book]

S.N.: [Showing the *Vimy Monument* photo from the *Battlefields of My Ancestors* series p. 194]. And this is Vimy...

S.G.: I saw a photo of it in your installation outside the Woodland Centre yesterday.

S.N.: It is very beautiful.

S.G.: Yes, it is. People don't know much about the Indigenous soldiers who went to war... It is the same in Australia... People don't talk much about it.

S.N.: Yes, but it is changing... These are fossils I found embedded in a rock face just down Lake Erie [Showing the photos in the center of the *History of the World* triptychs series p. 204-211]. They are really incredible.

S.G.: Is it a macro photo?

S.N.: No, I just took it from a little dinky camera. When I developed them, they came out really great...

S.G.: [Showing the photos on the right of the *History of the World* triptychs series p. 204-211] The bison is on the five-cent coin?

S.N.: Yes, that's a US nickel. They don't make them anymore.

S.G.: This is a quite new series...

S.N.: Yes. It is from last year. I haven't had time to do any new work at all...

S.G.: Since you won the award?

S.N.: Yes. I have done mostly administration... I made these works last summer [Showing the *Toys are Not Us* series p. 212-216].

S.G.: I like the way in which the plastic look of it is emphasized... [Closing the book] Wow, that's a wonderful book!

S.N.: Isn't it great?

S.G.: Yes, Congratulations!

S.N.: Now, I can die [laughing]. Now I can just go and rest in peace.

S.G.: Were you consulted for the whole book? What was your involvement in it?

S.N.: There is the designer, Barr Gilmore, who is the designer of the books for Scotiabank. I just sent him everything, he laid it out and he decided which one gets the foldouts.

S.G.: When you look at the catalogues I brought today and this book you just showed me, it is so different in terms of recognition...

S.N.: Yes. It's great because now all my work is in one book as compared to little catalogues.

S.G.: If we come back to the group shows' catalogues, is there anything that pops up when you see them, or anything you want to talk about?

S.N.: I don't know what to say because a lot of times I don't make work for exhibitions. People won't usually say, "Could you make this for a show?" To me it's like a forced venture. I just like to make work. But that's not true for everything, sometimes somebody will say, "I am doing a

show, could you make something out?” For example, these are different [Showing her work in the *Our People, Our Land, Our Images* catalogue].

S.G.: I couldn't find these photos in any other catalogue...

S.N.: It is kind of what you would call a 'one off.' [Showing the photo *War* from the *Our People, Our Land, Our Images* catalogue] Although I made this one in a big format – 40 x 60 maybe – for an exhibition for Peterborough next year. This sort of corresponds with my piece *The Shirt*. You get so hooked into watching TV and seeing the news, it leaves me in a position where I think I can't contribute to any of this. You think, "I have nothing to say about it at all," but the only thing that comes out is that you can make a piece of art that expresses your feelings about what's going on in the world. I called this piece *War* because war is all about resources: who has the resources, who wants the resources, and what do you have to do to get them. And it just leads to the sacrifice of the landscape and young bodies. It is such a horrible way to be in the world, but at the same time war has been going on forever, since the beginning of time and it will never end. And it's just for the resources that the land is providing. So, when you watch the news and you see so and so are sending troops there and there, you're like, "What are they going to get out of it?" They have to get something out of it, but it's all propaganda so that people think that they are doing a good thing...

And this one [Showing the *Girls* photo from the *Our People, Our Land, Our Images* catalogue], I think you will only find it here. This is a little montage of photos of my mother, my daughters and myself. I had two daughters and one of them passed away in 2004. I was totally incapable of thinking of anything. The only thing I could do is this. I took photos that were shot in a photo booth and tried to make something out of it.

S.G.: Did it help to make this work?

S.N.: Hmm... I don't know. I think one of my major philosophies in making art is that you should make art regardless of how you are feeling. If you can do that, then you can keep moving on. I think that sometimes if art wasn't there I could easily just... Anyway, this piece reminds me of that time period, but it also reminds me of how I kind of pushed myself to keep going because it would have been easy not to keep going... And that's the same with this piece [Showing the *War* photo again].

S.G.: It was made at the same time...

S.N.: Yes... So that's the thinking behind the pieces in this show... But I want to participate in the shows too.

S.G.: Yes, last time you told me that you liked to participate in group shows and meet other people, learn about what they are doing...

S.N.: Yes. It is so interesting because you think, "What if I go there, see what's on the wall and somebody else is producing the same thing." Like, "Oh no they beat me to it!" [Laughing]. It hasn't

happened yet. And then the other reason is just to see what other people are doing. I find that so interesting to see what people do.

S.G.: Can you make links between your work and other people's work sometimes?

S.N.: Yes. That's another great feeling when you can see those links and you don't know the person. Sometimes you do know the people but it's like the work is having a conversation back and forth with the other works on the wall.

Also, I think it is pretty incredible when you see the work framed, matted and you get to the point where your work is on the wall of some place.

S.G.: And I guess that when it's a huge piece of art it must be something to see it in real size after working on your computer.

S.N.: Yes, it's great. But for now I am sitting here saying "damn Photoshop!" [Laughing]. But eventually you will get to that point where you are happy with what you are doing and hoping other people will be happy with it too.

S.G.: Yes I guess... And do you remember the *Image and Self in Contemporary Native American Photoart* exhibition?

S.N.: Yes I do. It was a great show.

S.G.: The photo published in the catalogue, *Mohawks in Beehives*, is part of your very well-known works...

S.N.: Yes. "Hey, can we show *Mohawks in Beehives*? No!" [Laughing]. More seriously, I never say no because if people like it then...

S.G.: I guess it can be frustrating sometimes for an artist to be asked for their old work. Like for example when musicians do a concert for their new album and at the end everyone is asking for an old song from 10 years ago...

S.N.: [Laughing]. Yes, it is just like that.

[Telephone buzzing. Her husband calls.]

S.G.: How do you reflect upon the images published in the exhibition catalogues over the years? It looks to me that it is some of your most famous work that has been shown in these exhibitions...

S.N.: Well, I work very close to home so the subject matter of my work is very close to home as well. It's my mother, my daughters, people who are just right there – not so much anymore because some people have passed away so I don't have that urge to keep including them in the work as

much. But for the first 10-15 years I had a lot of my family in the work. I put myself in the work, not really thinking, “Oh, I am going to put myself in the work!” It just kind of happened, and now that I am older, looking at the work I have done I realize that I have put myself in a lot of my work [laughing].

S.G.: But it makes a point.

S.N.: Yes. You know what you want to say when using facial expressions. That’s why I put myself in the work, because I know what I want. Like in the *Abnormally Aboriginal* piece, I wanted to look kind of strict, not angry or even severe. I couldn’t get that with somebody else, because it’s just a fine moment. When you get other people working for you, not everything gets translated the way you hope it would get translated.

S.G.: Another catalogue I have is the one you did with Victoria Henry. We talked a little bit about it last time...

S.N.: Yes. Do you know Vicky?

S.G.: No.

S.N.: She is very nice. She was working at the Canadian Art Bank for a while, and now she is working at the Hnatyshyn Foundation. She had a private gallery in Ottawa for a few years, and then she went into the public sector at the Museum of Civilization. She has a spirit about her that she is very inclusive of people and their ideas. You should go see her, she is really great. So, she had the idea to have an exhibition... If you look at the names and at the work, it comes from all over. There were videos in the show, and the work traveled... I think it is a great exhibition because it really opened up people’s eyes to what Indigenous photographers and artists were doing at the time.

S.G.: What I like with the catalogue itself is the way you included your correspondence. It is very interesting to help understand the process of the exhibition: how you gathered the pieces together, the thoughts that came up during the process... I think it is very creative compared to the other catalogues I have.

S.N.: Yes.

S.G.: Also, what I find interesting with all the catalogues I am looking at is that the artist’s voice is very often represented through the artist’s statements.

S.N.: I resisted artist’s statements for years, because I always figured that if you have the visual, people could look at it and make up their own mind about what they are seeing. But as I am getting older, I find that I enjoy doing artist’s statements.

S.G.: I like reading artist's statements, because I think it creates a sort of dialogue between my own interpretation and the artist's approach or intention...

S.N.: Yes. I resisted writing for a long time because it is so hard to write. I don't care if it is an email or whatever, by the time I am finished I feel that it is so tiring.

S.G.: Also, we never had the chance to speak about NIIPA and the panel we went to together in February. Would you like to speak about it?

S.N.: To me, NIIPA became more like a community centre rather than an exhibition place. It was an important place at the beginning. When NIIPA was created, it was exciting. It was the first place where you could actually see work from other Native Photographers that you've never seen before. It was a great opportunity to experience the Native visual world in a gallery situation. If you are working on your own and suddenly there is a group of other people doing the same thing, it is very stimulating. I think NIIPA could have been a really great organization. I think there was a vision in the beginning. NIIPA was at the forefront at a period of time when there weren't many Native organizations. It was the first organization that recognized Native Photography. NIIPA had Native work from all over North America showing in the Gallery.

I think it's great when communities can come together and form those kinds of places. I think it makes the community stronger, but at the same time a certain kind of discourse has to happen. Once you learn the basic skills, I think you have to grow intellectually as well. That's where I am kind of like, "Ok, this is really great but let's go one step further now. Let's use these tools to really make a statement that will further our own vision of the world around us."

S.G.: Thank you very much Shelley.

## ANNEXE G

### Entrevue avec Rosalie Favell - 11 octobre 2018. Transcription

Sophie Guignard (S.G.): Hello Rosalie, how are you?

Rosalie Favell (R.F.): I'm good, I'm a little tired this morning, but otherwise I'm good. How about you?

S.G.: I'm fine, just getting over a cold from the weekend, but I'm fine.

R.F.: So you live in Montreal?

S.G.: Yes, it's been six years. I came with my boyfriend, and we decided to stay. I went back to my studies and do a Ph. D.

R.F.: Very nice.

S.G.: It's a lot of work, but it's a great experience. And it's great to meet photographers like you, Shelley Niro or Jeff Thomas.

R.F.: Yes, they're wonderful.

S.G.: So, did you have time to look at the consent form?

R.F.: Yes, I did have time to look at it.

S.G.: Did you have any questions about it, or my subject?

R.F.: No, I don't think so. I'll sign-up.

[Signing of the consent form]

R.F.: I have business cards. You can choose any one of them.

S.G.: They're great.

R.F.: These are paintings. I started painting.

S.G.: How long have you been painting?



R.F.: It's been 5 years. I started to go to a local community center and they offered classes. So I started taking classes and I loved it so I kept on.

S.G.: They are very realistic.

R.F.: I am still a photographer, so they are very photorealistic in a way. I have a whole series made from snapshots that my parents took of us when we were very little.

S.G.: It is hard to choose...

R.F.: You can have two (laughing).

S.G.: Great! Ok, I'll take these two then.

R.F.: [Taking out another business card] And this is my most recent project. It's a collaborative project. I went to Australia and I met artists there. They were working on making possum skin cloaks. I got a grant to bring them to Canada, and I brought them and some Canadian artists together. We worked on a possum skin cloak and a buffalo robe. I did portraits of all of us wearing the cloak and the robe. There is a website for that project.

S.G.: Who did you meet in Australia?

R.F.: Maree Clarke. She is an incredible artist. You should check her out. She does photography, she does everything. She is from Victoria, just around Melbourne. Her and three other women saw possum skin cloaks in a museum. There are only five of them around the world in different museums. So, they brought back this historic practice. They learnt how to do it themselves and then they taught people how to do it. It is a flourishing thing now, so much that possums are on the endangered species list in Australia. We had to order the skins from New-Zealand! I met them when I was in a residency in Australia. They were doing workshops in the weekends. I was there for 6 weeks, so I got to go for 3 weekends. They were doing reconciliation; Indigenous and non-Indigenous people coming together with their kids and working on this. It was such a wonderful feeling of community. I tend to work alone in isolation, so it was a great moment of sharing for me. So I told them, "I am going to find a way to bring you to Canada". When I came home, I started working immediately on finding grants. So I brought them to Canada, and I brought in 3 other Canadians. One was Adrian Stimson from Alberta. Historically, his nation did buffalo hunting and made buffalo robes. He had never made one before. We had to figure out a lot of the process as we went along. It lasted three weeks, and it was open to the community to come in. We did it at the Carleton University Art Gallery. People could come and watch us or join in. We did one robe and one cloak. There are over 30 possum skins to make one cloak, so we had to sew them together. We used a wood burner to hatch into the skin to make the designs. Then we introduced leather paint and we started painting on them. It was a lot of fun.

S.G.: Is it on display at the moment?

R.F.: It's going to be on display at the Ottawa Art Gallery in May. There will be the two skins – the possum and the buffalo – and there will be photographs. I also had another artist to do video, so there will be a video of the happening.

S.G.: Great, I will try to go to Ottawa and see them next May then. Would you like to start the interview?

R.F.: Yes, sure.

S.G.: So, could you start by introducing yourself and talking about your trajectory as a photographer? What led you to photography and why? What has been significant and important for you in your trajectory?

R.F.: So I'm Rosalie Favell. I am a Métis artist from Winnipeg Manitoba. I grew up there, my family has deep roots. The first contact was in the 1700s when John Favell came from England, he took a country wife, a native woman. Her name was [Tittimeg]. I know this because he worked for the Hudson's Bay Company, which was a fur-trading company. They kept meticulous records of their men, so I can follow my lineage all the way back. So that was my dad's side. My mom's father was born in Canada; his parents were from Scotland. Her mom was from England, she came over as a young girl. My parents both grew up in the Interlake; in Manitoba, there are two big lakes, and the area between is called the Interlake. They met in Winnipeg. I guess they were my first big influence for photography because they were fortunate enough to be able to afford a camera. So they took pictures, snapshots of the family, and they put a lot of them into photo albums. My dad's mother kept really comprehensive photo albums as well. They have been great resources for me. I go back to them and use their photographs in my work.

When I was a teenager, I took a night class in photography at the local high school. When I was younger, someone had given me a small point-and-shoot camera at some point, and I just loved taking pictures. So when I took this night class, it was like it lit something up for me. It made me really hungry to know more about photography. It became a way to express myself. I didn't know how to do sketches or to paint, or any other art, but I learned how to take pictures. I went to university and I studied physical education, because I was very active in sports as a young woman. I dropped out of that; it was too scientific for me. So I ended up going back to high school after that and taking a photo course in their technical school. Because I had already graduated, I didn't have to take any academics and I could just spend all my time in the dark room, and taking pictures with my camera. I did a year of that and still, I had this voracious appetite. I asked my instructor, "where do I learn more?" and he suggested somewhere in California. I said, "Oh, that's kind of far, is there anywhere in Canada?". So he suggested the Ryerson University in Toronto. I applied there and miraculously got in. It wasn't until I was there that people were saying how difficult it was to get into that school. I did a four year Bachelors of Applied Arts there. I did the Fine Arts stream. There were people doing more commercial photography and different types of photography, but I did the stream where you had to take more art history. It was film and photography, so the first year you also had to take film studies, and do a practical film course.

After that, I went back to Winnipeg and found jobs working at photo labs, where you're a technician in the dark rooms. I worked at an artist-run photography gallery called Floating Gallery. It still exists; the name is now Platform.

S.G.: You curated an exhibition there...

R.F.: Yes, I was the coordinator there; I ran the gallery for a year. It was during that time that a NIIPA show came along. I brought in the NIIPA show. It was the *Silver Drum* exhibition, and it blew me away. I was so thrilled to see Native photographers. Yvonne Maracle came along with the show, and I had a great time visiting with her. It was very memorable for me to see that show, very important.

S.G.: Was it your first encounter with Indigenous photographers?

R.F.: Yes, and it really spoke to me. It wasn't really clear why at the point. I grew up not really knowing that I was Métis. I grew up with people constantly asking if I was Italian or, you know, "what was I". And I couldn't answer them. It wasn't until my late teens or early 20s that I started searching around for identity like, "who am I" and "why is my skin different from my mother's skin?". That was a struggle for me. I think that's part of most young peoples identities to figure out who they are.

After the gallery, I ended up working for a hospital in photography. I was in medical photography for 6 years. I worked primarily in the lab, but I saw all kinds of insides of bodies. In their minds, I was a junior photographer, so I only got to do the "cheque exchanges", you know, where people are smiling and giving each other a cheque. But in the lab, I saw everything. I was amazed by what people were taking pictures of but it was also very stressful, since doctors are very particular about how they want their photographs. This was before computers, in the late 80s.

After that, I started approaching people in the native community. I started to interview women, and ask them if I could be a native woman. You know, "how do I get into finding my place in the world". I did a series called *Portraits in Blood*, where I went around and friends of friends would tell me to go talk to so and so. I would meet them and do a portrait of them. I started to expand my community in the native world, and that was really important to me. At the same time, I got involved with a native woman. I can't remember which came first; I probably got involved with her first. And I've always been into Polaroids. So, when the relationship ended, I started going through all my photographs of our time together and I found these Polaroids, primarily of her, but also the odd ones of her and I. I did these selfies of the two of us, before selfies existed (laughing). Because of my work in the lab, I decided to copy them and make them large, but I kept the white border so they still looked like Polaroids. They were about 24x30, and I decided that I would write on them. I went through my journals and started writing stuff about our relationship. This was a big step for me to write on them because the photograph was a holy space, you don't deface a photograph. A curator came along and saw the work. She wanted to exhibit it. It was just about ready to be sent off when she said that someone in the province had outed a politician in their artwork, so they were very sensitive about whether I had permission from this woman to show the work. I went back to her and asked her for permission. She said she wanted to think about it, but she finally said no. So I wasn't sure what do. I ended up taking black duct tape and blacking out her eyes. This work isn't on my website, I just didn't want to put it out that way. So that work was only shown in three places.

S.G.: I've seen it I think.

R.F.: Yes, it has been published... Also, while I had just finished working at the hospital, I went to a NIIPA conference in Ottawa, and it blew my mind. I met a bunch of people; one of them was Larry McNeil. After the conference, I was back in Winnipeg, I called him up and he told me that he was teaching at the Institute of American Indian Arts. Then he told me there was a teaching position open and that I should apply for it. He told me it was only for one semester and asked if I would come down just for that. And I said, "oh yes". So I applied with that work called *Living Evidence*, of my former partner and I. I was hired to go down there and that blew my mind because it was Indian country – in the US, you can say Indian. It's a big mecca down there. It was incredible. Then, the woman who was on leave decided to stay off for a year, so I got to stay a full year. During that time I thought, "I love teaching and in order to get hired I need to do my master's degree". So I applied at numerous schools, but only got in at the University of New Mexico in Albuquerque, but that's where I really wanted to go, so it was perfect. It was like someone was pointing with a light saying, "this is where you should go". So I stayed another three years, stretched out my MFA for three years instead of two, and studied photography there. It was amazing and really further shaped my photography and my love of it. So, that's sort of the broad strokes.

After that I came back to Canada. I taught in Winnipeg for a year, then I went to Elliot Lake where there was an art school called White Mountain Academy. It was trying to combine Indigenous art with mainstream art practices. It was very small, not even 30 students in it. There were probably 12 people teaching. I was hired by Arthur Renwick. He was teaching photography and I was his lab assistant. After a year, he left and I took over teaching. So I was there for three years.

S.G.: Was it in the 90s?

R.F.: Yes, it was late 90s, in '99 actually. I remember because there was the show that Jeff Thomas did, called *Emergence from the Shadows*. I had created the work in the summer and I started working at the White Mountain Academy in the fall. I then came to Ottawa for the show in the fall. Then, I went to Sault-Ste-Marie and taught at two schools: Algoma University and Sault College. I taught photography there, and started teaching native art history. At some point, I came to do a talk in Ottawa and ran into someone I met in New Mexico. She taught native art history at Carlton. I expressed interest in the PhD program in native art history and she asked, "do you want to come and study?". I was actually looking for a way to get out of the rural areas because Sault-Ste-Marie is a small town, and Elliot Lake was a city of 13 000 people. So I applied and I was accepted at Carlton. I came, moved here [in Ottawa], did all my exams, and I dropped out after 5 years. I was studying native photography, that was what I really wanted to write on. I started interviewing my friends; I interviewed Jeff, Arthur, Shelley... I still have the videotape, and I haven't ever done anything with it.

S.G.: I didn't know that...

R.F.: Yes, I took it out of my bio online. I think at one point I say that I taught at post-secondary educations, because I taught at Carlton as a student. I did one class on native photography, a seminar.

S.G.: May I ask you why you dropped out?

R.F.: Well, in the middle of it, my father passed away which really blew my world apart. Then, I was sort of struggling. I sold artworks so I received a lot of money. I felt that I wasn't an academic, I was an artist and I really wanted to just do my art. So my partner and I bought a house with that money instead, so no regrets in that respect. Sometimes I look at my colleagues at school who are teaching at universities and begin to be quite successful, and that's quite difficult for me because there is still a part of me that would love to be teaching.

S.G.: But you can still teach without a Ph.D...

R.F.: Yes, I can teach studio courses without so much academics.

S.G.: Can you also teach art history courses with your masters?

R.F.: I could probably teach native art history... So I was doing my Ph.D in 2005, and while I was there, I managed to do an indigenous artist residency at the Banff Centre for the Arts. Because I was teaching, I could only be away for 3 weeks, but I think it was a 7 weeks residency. When I got accepted I thought, "what can I do in 3 weeks?", so I thought about doing portraits. By then I was doing self-portraits, and I decided to photograph all the other people in the residency. That's how the series *Facing the Camera* was born. When I got back to Ottawa, I thought that I really liked this. I thought it was really important to showcase native artists, partly because we hear of different native artists but we don't necessarily know what they look like. You could be sitting next to one of them at a conference without knowing it because you didn't know what they looked like. So, I just wanted to make a statement about the fact that we exist, that we're here, and this is what we look like. I wanted to build on the community that existed. So, I slowly started carrying on with that.

Also, when I was taking classes with Ruth Phillips, the art historian, she presented the Charles Wilson Peel image, *The Artist in His Museum*, in one of my classes. This is when I did *The Artist in Her Museum / The Collector*. That's my PhD (laughing). I don't regret what I learned in those 5 years. It all came together in this work. It is part of a series that I called *Cultural Mediations*, which was the name of the course at Carlton. That was an interdisciplinary PhD course gathering people from different backgrounds, a number of us studying native art history.

S.G.: What did you study in particular with regard to native photography? Did you focus more on the history of native photography, or something else?

R.F.: Yes, some of that. Learning native art history was really key, but I focused on native photographers. There wasn't much written, as you are probably finding.

S.G.: Yes, I didn't find much written. This is why I decided to focus on catalogues and brochures of collective exhibitions, because that's where I found the written part of this history, as well as the artists' voices. In most of these catalogues and brochures, there is an artist's statement. The first one I found was in 1984 and the last one I found so far was in 2009, so it gives an interesting timeline about this photographic history too. But it's true that I didn't find much, I would have liked to find more.

R.F.: Yes, and that's partly why I was interested in doing my PhD. I couldn't find a whole lot and I thought that native photographers needed to be promoted and studied more. It made it difficult because I was one of the ones I wanted to study, which is not the best thing to do (laughing).

S.G.: It can be hard to figure out how to integrate your own work in your research I guess. It's a completely different challenge. For me, the challenge is more to figure out how to situate myself as a non-Indigenous person doing this PhD and why. Anyway, I didn't know about your PhD, this is very interesting.

I guess we can move on to the second question now.... How would you describe your relationship to photography, or your approach as a photographer?

R.F.: Living and breathing, that's how. It has saved my life at times. I live with depression, and I have made the conscious decision to stay alive and take pictures of myself rather than not be alive. It really is very important to me, and it is important to assert the presence of myself as well as my family. I think it's important to have these personal documents out in the world. Quite often I was doing this for my own well-being and survival. Occasionally, I sold work and they were exhibited, but that was secondary to it being an expression and a need for me to create and emote.

S.G.: Looking at your work, we feel that photography went hand in hand with your own construction and personal identity.

R.F.: Yes, it was definitely about finding my own identity, what to do with that identity and how to contribute to native community with it; How to be a part of this community and to give something back, which was always important to me. *Facing the camera* has become many things, but the idea of having something for posterity that will continue to be shown, say 50 years for now, is very important to me. I was really fortunate that the INAC [Indigenous and Northern Affairs Canada] Gallery purchased several of my portraits and invited me to work with their collection. This was something I always wanted to do, to have an exhibition where I had the portrait of the person and an example of their work. They hired me to do 3 exhibitions. Two of them have been shown; one is still in the vault. They'll bring it out at some point. That was very exciting to see that played out.

S.G.: What do you think would be the specificity of photography in the construction of identity or community— if there is one?

R.F.: Well, I always liked documentary photography. Probably in the early days I didn't think of my work as being artwork. I was a photographer and I was doing documentary photography. In school, I loved people who did documentary style of work. A lot of photography has been in service of documenting other art forms, so the idea of going to a native artist studio and photographing them, which I never really did, was somehow the way I saw photography initially, as a way to document. It wasn't until I started the *Plains Warrior artist* series that I felt like my work jumped from being photographs to artworks. Although it does have a history, it is only in my lifetime that photography has been more prevalent in the native arts community, with more people picking up the camera and using it as artwork or as a form of expression.

S.G.: How do you think about the relationship you have with the subjects of your photographs? How do you reflect upon this relationship?

R.F.: When I was very young I used to think about doing portraits of people as a dance. You're trying to negotiate space between each other, trying to find a comfortable spot. I started taking more pictures of people only later. I wanted to respect them and their space. When I started *Facing the camera*, I spent a little more time with each person. I was shooting in film for the first images in 2008 in Banff, because they had the equipment. I did 4x5 photos, which were difficult for me to do because it wasn't my medium or the technology that I knew. This is getting off the question a little bit, but I did that and I tried to print them in the dark room. In the end, I scanned the negatives and printed them digitally. Then, when I left Banff, I had a medium format camera, and each roll would hold 10 photographs, so I would shoot 10 photographs of the person. Within that space, I would try to tell people that I was shooting from here to here, and to do their best to get comfortable and look directly at the camera. Later on I would say I would generally look for uplifting looks, so if they wanted to frown I was probably not going to choose that image (laughing). So I was trying to get them to smile or to look, not really a certain way, but trying to just set some parameters to work within. For a lot of them the issue was, "what do I do with my hands". I didn't get to know them at all in any depth. I had known some of them from different gatherings, so they had probably a level of comfort, but at the same time, most people are uncomfortable in front of the camera. For 4 years, I just photographed people coming to visit Ottawa, or if I went to conference, or let's say at an exhibition and there was going to be a reception, I would I set up in another room and photograph people. In those 4 years I photographed 83 people and I was thrilled. It was one at a time for the most part, approaching people, asking them if they would come to my house, and setting up the studio...

In 2012, I went to the Indian Market in Santa Fe. It is a huge market that happens every year. I was on residency there and they gave me a studio, but it wasn't downtown. So, the Institute of American Indian Arts Museum gave me a room downtown, I had postcards made and volunteers who ran out giving the postcards and saying, "come over have your picture taken". Over 4 days I photographed 175 people, which was amazing. So I can't say I got to know many of them. They were lined up in my studio.

S.G.: And they all chose to come?

R.F.: They chose to come, yes. So, I would line them up and say, "here I'm going to shoot, I'm going to take 10 shots". By then I had been able to afford to buy a digital camera, but I tried to stick to the 10 shots. As time went on, I probably didn't shoot a whole 10 of everybody. That was very difficult to keep track of who is who, for 175 people, so there are a few people I don't know who they are, but I did my best (laughing).

S.G.: So all people were from the native arts community?

R.F.: Yes. One of the shortcomings I have in my series is that I record their name, the location I took the picture, and the year. So I'm not recording what community they are from or what kind of artist they are. It was open to artists, and at some gatherings there were curators who wanted their picture too. So, the series started with portraits of artists and extended to the art community.

I have been continuing the project at different gatherings since then. In fact I don't even know how many portraits I took. I would say over 450. For some of them, it can take me a year to get back to them and work them up. When I started shooting in Banff, I shot on a white background. I wanted the aesthetic of Richard Avedon, with the black border. I have always printed my photos with a black border, even at Ryerson in the early 80s, because I had studied him and that was an aesthetic practice that a lot of artists did. I wanted to reference that. Because I was going to print them digitally, I was working on them in Photoshop and I started cutting them out. So each of the photos is cut out. I photoshop them out, and put a white background in. So it takes me a while from shooting to the final photo. I wanted them all to look consistent and put the focus on the individual rather than what's going on in the studio or in the background. I didn't want it to be about where I took the photo, although it is recorded in the title.

S.G.: How long have this project been going on?

R.F.: I guess it's been 10 years now. I have shot at different places. I shot at the Mackenzie Art Gallery. At that point, I had 283 portraits and they were all on the walls, so that was pretty exciting for me to see. I went to Hawaii last year, I shot in New York... Wherever I go I try to do some but I haven't been taking a whole lot in the past little while. I'll probably continue because I don't want to leave anyone out. It's not that I am selecting who are my favourite people. I just want to show the broad spectrum of people. I have rephotographed some people. For instance, someone I met in 2008 and saw again in 2012. It's kind of fun to see them age (laughing). Other people don't want their picture taken again because they want to be remembered younger.

S.G.: Which events or specific moments would you consider to have been most significant in your trajectory as a photographer? Are there any that comes to your mind?

R.F.: Probably the Banff Centre residencies. I've been on 3 of them. You're kind of isolated and you have to figure out what you are going to do. It's not quite the middle of nowhere, but you are fairly isolated. Other residencies were very significant, like going to Australia. It got me into the *Wrapped in Culture* project and I feel like I have lifelong friends from that. That was very exciting. Also, teaching at the Institute of American Indian Arts really immersed me more in that world. The NIIPA conference that I attended in Ottawa, and then my further involvement with them was really significant too. I think I also went to a conference in Hamilton.

S.G.: Do you remember what time the NIIPA conference was?

R.F.: I think the Ottawa Conference was in '92, for the 500 years. That was really exciting because I saw all these paintings and all this artwork, it was like "wow!". It really blew me away, and then meeting other photographers.

S.G.: Then you became involved with the association?

R.F.: I was a member, yes. Certainly seeing the *Silver Drum* show, in '86 or '87, was significant for me. But definitely NIIPA was really good.



S.G.: You have also participated in collective exhibitions of Indigenous photographers. Could you talk about your involvement in these group shows?

R.F.: Well, there was the *Emergence from the Shadows* exhibition that Jeff Thomas put together. Other than NIIPA that would have been my early foray into that...

S.G.: We can check in the Excel table where I have gathered information about Indigenous photographers exhibitions I could find so far.

R.F.: Oh cool.

S.G.: There are some blanks, but I think the first Native photography exhibition you were in was *Recollections...*

R.F.: Yes, this one and also the one I mentioned earlier that Jolene Rickard curated. I don't know if you have it...

S.G.: Do you remember the name? I have only been collecting information about exhibitions that are focused on photography.

R.F.: I am not sure if Jolene's show was photographic only...  
[Rosalie is going through the Excel table listing the Native photographers exhibitions]

S.G.: What role do you think these photographers' group shows had in your trajectory?

R.F.: Well, I like being in Native photography shows. They were kind of highlights to me... Let me see what's in your document...

S.G.: If you wish, I could send you the document by email.

R.F.: Yes, that would be great. I would love to have this and be able to refer to it. [Rosalie continues to go through the document]. *Positives and Negatives...*

S.G.: Do you remember this show?

R.F.: No, because I don't think I ever saw it.

S.G.: It toured in Scotland and Europe...

R.F.: Yes, it went to a lot of places. I was in PhotoFest in Scotland too. It's not a Native show but it's a big photographic festival... [Rosalie continues to go through the document]. *See Through Our Eyes: Native Perspective*, is it a NIIPA exhibition?

S.G.: Yes.

R.F.: I think I went up north and photographed a Native doctor for that project. It was part of my *Portraits in Blood*.

S.G.: Oh yes? For some of the exhibitions, it can be hard to find documents and to know which photographs were exhibited.

R.F.: That would be a challenge (laughing).

S.G.: Yes, it is (laughing).

R.F.: [Still looking at the document]. I remember going to the *alt.shift.control* exhibition, they organized a talk so we had like a little panel.

S.G.: This one is part of the corpus I am looking at more specifically because there is a catalogue for it.

R.F.: [Still going through the document]. Wow, I have been in a lot of them, haven't I? (Laughing).

S.G.: Yes, you have.

R.F.: And do you have the book for the *Our People, Our Land, Our images* one?

S.G.: Yes, I brought it with me.

R.F.: I was wondering if you had it. For *Our People, Our Land, Our Images*, they had a big conference as well, and it was really good. You got to see people that you hadn't met before.

S.G.: There were also photographers from other countries...

R.F.: Yes, that's where I've met some New-Zealand photographers for the first time. It was great. [Rosalie continue to go through the excel document]. So, you have *Emergence from the Shadow* somewhere, right?

S.G.: Yes, I do. I also consider it more specifically in my corpus because there is documentation online, and I think it is interesting to consider other formats.

R.F.: [Pointing at the line mentioning the *Acting Up* exhibition in the document]. Oh, and I curated this one! Yes, I remember. Because of my connection with the gallery, they invited me to curate a show. I was very thrilled to do that. I was just annoyed that I couldn't be in it, because there is a practice where curators shouldn't be in the exhibitions they curate. Generally people are looked

down upon for doing that. It is considered egocentric. So I was upset that I couldn't be in that show (laughing), but that was a lot of fun anyway.

S.G.: How do you recall the experience?

R.F.: It was very exciting. Bringing together my friends and giving them an opportunity to show in Winnipeg was important. The opening was the same weekend as some other big opening in Winnipeg, so it got a lot of coverage. I also showed portraits of a dancer from the 20s who did burlesque – I think her name was White Deer. There were a lot of pictures of her and they kind of played off with Kent Monkman's work. So, that was a lot of fun.

[Rosalie finishes to go through the document]. That's a great document. Good for you for doing this. Do you know the book *Visual Currencies*?

S.G.: This is one of the only books I could find that has been published on native photography.

R.F.: It was very significant.

S.G.: Yes it was. It was published after a conference at the Native American Art Studies Association.

R.F.: It was funny because I went there and there were a number of papers written about me. One of them I had no idea he was writing about me, so it was like, "oh okay". I think he had contacted me, but certainly didn't check with me to see. That was where he had classified me as a queer artist, which I've never thought of myself as a queer artist. I wasn't sure if I liked this. It was kind of annoying that he didn't pass it by me at all. I'm definitely okay with being out, but I grew up before the different terminologies. So the labels, that's not my generation. I know people my age who embrace it, but it's not me.

S.G.: I would have one more question about native photography exhibitions. What significance did these group exhibitions have for you then and what significance do they have now?

R.F.: I think they are really important for feeling a sense of community and belonging to a larger group of people that were, in some respects like-minded. Photography was important to them whatever their perspective on it was. I really am happy about those exhibitions, and certainly the *Emergence from the Shadows* one. When I knew the show was coming, I talked to Jeff about creating the images for the *Plains Warrior artist*, so that spurred me on to make that series. I was thinking about this work but I hadn't thought of exhibiting it yet. It was still incubating. I learned how to do Photoshop. I had a friend help me put my head on Xena's body.

S.G.: And that came from the *Emergence from the Shadows*...

R.F.: Yes, I created 5 works for that show. It's great to have a deadline as an artist. Sometimes you flounder around, but when you know a show is coming up and you want to produce something for that show, then it is motivating.

S.G.: The *Plains Warrior artist* is one of your most circulated series in the exhibitions I have gathered. Did it happen often that you would produce new work for group exhibitions or would they use your existing work most of the time?

R.F.: It's more the second. More usually, I will have certain work that maybe hasn't been shown, or they will want images from my portfolio. You sometimes try to make it fit into the theme they have, or if you want certain work to be shown that hasn't had a lot of exposure... The *Plains Warrior artist* series has only been shown in its entirety at the Winnipeg Art Gallery. It's only mostly because of the catalogue that was made that it was circulated out there in the world.

S.G.: How many images are there in the full series?

R.F.: I think there are 20, and then a few in that style were in *Cultural Mediations*.

S.G.: And what do you think about the exhibitions that had a catalogue published? How would you reflect on the idea of being published in a catalogue?

R.F.: It's really important, because the publications live on beyond the exhibitions. Sometimes the publications have articles where they discuss your work, which is great. Sometimes it is hit and miss for what they are saying, but for the most part they are representative of what you are trying to do in the imagery. But they are invaluable and really important. It's too bad that these days, galleries aren't able to do publications, mostly because of financial restraints. Like the *Steeling the Gaze* show should have had a publication, it's a shame that it didn't. I know Andrea worked really hard to get that, but the powers that be... And the powers that be don't always know what's important. They didn't know that it was important to the native arts community, or the native photography community.

S.G.: But the brochure is beautiful, and I think that the fact that the brochure was given for free is a good thing.

R.F.: Yes, so they are circulated more.

S.G.: Also you don't get usually much content in a brochure, but the way Andrea and Steven did produce it gives a lot of space for the photos and the text is quite long. So, in my opinion they found a good way to go around the lack of publication.

R.F.: Yes, that's right.

S.G.: I have a two more questions. How would you define the notion of self-representation through photography, and what does it mean to you?

R.F.: Personally, I find that it's really important. When I teach photography, I used to always make my students do a self-portrait. That was before selfies, now everybody does self-portraits. But figuring out who you are and where you come from, and expressing yourself in any variety of ways within in an image, is very significant and important to your development as a see-er, especially if you have aspirations to be an artist or a photographer. Especially if you are going to photograph other people, you need to know what it feels like to be behind the camera. If your friends are snapping a photo of you, you might feel titillated but uncomfortable. But if you do a long look at yourself, it brings up a whole range of questions and emotions. The idea of revealing to the world aspects of yourself – revealing them to yourself first of all and then, if you choose to show it to the world, it takes on another level, because then it is placed within a context of people who have done self-portraits. It could be a photograph of your leg, but it's still a self-portrait, it doesn't always have to be your grinning face. I think it's been integral to my work and development as an artist, and I would recommend it to anyone who wants to pick up a camera and point it at the world. You have to know where you come from and define who you are and why you are going out to the world. What relevance do you have to your subject matter? Are you going off on safari photographing people you know nothing of because they are exotic looking? Well, you better darn know well who you are in the world and your significance. I think it's really important to know your people and your place within your people before you bother going off on tourist safaris.

S.G.: The other definition I wanted to ask you about is the notion of visual sovereignty. What would it be for you and what does it mean?

R.F.: I guess those are big words for me. I'm not sure I understand what people mean when they talk about visual sovereignty. I think it has to do with taking control of your place in the world, speaking with your own voice, rather than someone else speaking for you. It ties into that tourist image; you taking images and being aware of the politic of what you are doing. That's kind of my understanding of it. In a way, my image, the *Collector*, is talking about the idea that instead of other curators curating us in the museum, that we should be doing it ourselves. And we should be given the space, or taking the space to do that. Showing what we want rather than somebody else showing the bones of our ancestors. I included my family snapshots in this image and I was inviting people into my world. Maybe that could be defined as visual sovereignty, I don't know... Is it a word that is used within the native arts community, or do other people claim visual sovereignty?

S.G.: I should check, but so far I guess I have seen the word used only in the native arts community. But I should check exactly where it has been used.

R.F.: When I think about visual sovereignty, I think about Hulleah Tsinhnahjinnie and Jolene Rickard. They are the ones who are speaking about it.

S.G.: Yes, they are the two people using this notion a lot. I think Jolene Rickard is even writing a book on it.

R.F.: Oh, great. Maybe she will explain it to us in more details.

S.G.: Yes, I would like to read it. So, this was my last question. Thank you so much for your time and for what you shared, it was great to meet with you.

R.F.: Yes, it was great to meet with you. Thank you for showing interest and for doing this. It's a big work.

## ANNEXE H

### 1re Entrevue avec Rick Hill - 23 octobre 2018. Transcription

[Phone ringing]

Rick Hill (R.H.): Hello.

Sophie Guignard (S.G.): Hello, Rick?

R.H.: Yes. How are you?

S.G.: I'm fine thank you. What about you?

R.H.: Well, I have been better, that's for sure. I am sorry to have you coming all this way to find me sick. I regret not being able to see you.

S.G.: Well, I am sorry for you. Thank you anyways for taking some time to speak over the phone.

R.H.: Well, let's see what we can get done now. We'll go until I can't go any longer.

S.G.: Ok. If we had seen each other, I would have asked you to sign the consent form for the interview. So I will send it to you by email. Is it ok with you?

R.H.: Yes, I'll make sure I get it done.

S.G.: I have eight or nine questions, so we will see how far we can go. My first question is a general one: Could you start by presenting yourself and talk about your trajectory in regards to photography? For example, what led you to photography and why? What has been important in your involvement in Native photography?

R.H.: My name is Rick Hill. I went to school in a place called Grand Island, New York. It is a big island in the Niagara River between the United States and Canada. My high school art teacher, a man named Neil Hoffman, was a photographer. He had studied under Harry Callahan at the Rhode Island School of Design. So, I took photography in a high school course in my junior year. I became fascinated by my teacher's work and Harry Callahan's work, and by the magic of being in the darkroom and seeing the images coming up on paper. They had a big influence on me; I always tried to mimic their work, or I should say emulate with the work they did. So, I got very interested in dramatically lit photographs that talk about what used to be there, what people walk by everyday and don't see...

Then, I remember that I had borrowed my mother's camera, which was an old Argus camera, and I began taking 35mm photographs with it. But I think what turned me on to photography was that there was an old house behind our house. It was kind of falling apart. I went in one day and I took

some photographs of the light shining on the old stove with a bottle on it. It made me think about the transitory nature of our life and the transitory nature of light; somehow that kind of got me interested in photography.

Then, my brother was killed in a car accident. Prior to this, I had been photographing him. He was kind of a melancholic guy to begin with. He was older than I was, and quite handsome looking, but he was solemn. So, when I began to take these photographs of him, I realized I was kind of reflecting his mood through the photograph, trying to project something about him. When I look back at my old photographs of him, it is a little startling to realize that I don't have one picture of him smiling. He was a deep thinker to begin with, but he was broken hearted. So, it made me realize that you could communicate emotions through a photograph, but that there was also a danger of taking somebody's real emotion and turning it into an art piece. There is an ethical issue there. Is it their emotion or my emotion that I am trying to project with the photograph? So, I had to wrestle with all of that.

Then I decided to go to art school. My high school art teacher said that the School of the Art Institute of Chicago was the best photography school. He came over, talked to my parents and they agreed; they said, "Ok, that's where you want to go". It was a bit expensive back then, but they supported me for the first two years. I was fortunate because I got to meet some pretty exciting photographers, as well as the old guard like Walker Evans, Frederick Sommer, Jerry Uelsmann, Robert Heinecken... There was also this photographer named Enrico Natali; he would photograph people on the street. My photography teacher, Barbara Crane, was also doing the same kind of photography – like what Walker Evans did in the 30's, but an updating version of it. I became fascinated by their work, but I also began to feel like I was intruding on people's life; like I was stealing a part of their life and not engaging with them, as if I was sneaking pictures. Finally, I didn't like that. When Walker Evans came over and lectured - I was in graduate level class -, I showed him my work. I had two kinds of work. I had a lot of photo collages - I went to art school in 1968 -, and I had other photographs that I had been taking of ironworkers and my family. Evans was really attracted to these latter and he said, "This is what you should do. This is something about you." That really helped me, to think that my camera was an extension of me and not an artificial device, that I am not making art but that I am collecting my memories. That's why I photographed the things I did for many years.

Then I met Robert Frank, who was from Germany. He did a series called *The Americans*. That was the style of photography that I really liked but I didn't have the nerve to take this type of photographs. The Germans have a great passion for Natives, and when he found out that I was a Native we kind of struck up a friendship. He was an artist in residence at my school, so we would spend time together and talk. I really enjoyed his work. He said to me that the two worst photographs of his whole series were the ones he took of Indians. He said, "Can you explain to me why they weren't cooperative?" I just kind of made things up, but I said, "Well, for a long time outsiders have come in and stolen our image, and Native people have become very cautious about that. They are very reluctant to be outgoing with white people." He then said, "How is it that you are able to take the photographs that you take?" And I said, "Well, because they are my people." Imagine if I went to Germany and tried to do a photo series called the Germans on my summer vacations. That wouldn't be very effective because I am not German, I didn't grow up there. I could make pretty picture, but it wouldn't be of them, it would be about me being there. Does that make sense?

S.G.: Yes.



R.H.: So then, we studied the work of Bruce Davidson and a photographer named Danny Lyon to address the issue of the ethics of taking pictures, of the insider's view versus the outsider's view. That was quite helpful for me back then. But you have to remember that I might have been the only non-white person in the photo department, and that I was also quite young. So, some of these issues resonated with me but I couldn't quite articulate what it meant and what was really going on. Was this racism to have white people go and photograph poor black people? Was it ethical for Walker Evans to go and photograph poor sharecroppers and make a living out of that? Then his work is published and we hold it up and say, "What a beautiful photograph of poverty". This is an ethical question. I was having my own personal dilemma about that. Should I put the camera down? Am I exploiting people? But I then just focused on photographing the Haudenosaunee people for about 20 years. But still, I would always be the urban interloper. I would go back to the city and photograph this grand light like Harry Callahan and my photography teacher did. I have a whole bunch of still life photos of the city, and you wouldn't necessarily think an Indigenous photographer took them if you didn't know who I was. What would be the Indigenous qualifier to this photo? Well, it is just a reflection of the Indigenous mind I carry and the Indigenous eye that I look through, which sees things that become momentarily meaningful to me. And that's when I press the shutter. So, photography is not always the big decisive moment people talk about, but it is just an ongoing way to remember where I was and what I was doing, what I saw and what I was thinking about.

S.G.: My next question is in line with what you were speaking about. How would you describe your relationship to photography and to the subjects of your photographs?

R.H.: I have always known that I am Indigenous. I always knew who I was, and I began to photograph my own people as a distinctive angle on Fine Art Photography. It wasn't like I was set out to become an Indigenous photographer. That was just the reality of it. When I walked around, I was one of the few Natives carrying a camera, and the camera always made the subjects nervous, or else they would ham it up. Because when it comes to photography for Native people, you are either getting photographs of pow-wows or photographs of poverty. There are two opposing images. I didn't want to show the poverty, not only because I didn't really know it, but also because I wanted to show what our people are doing: the ironworkers, the lacrosse players, the craftspeople, my family... So, I began to focus on that. But I realized that in order to take powerful photographs, there has to be some kind of relationship between you and the person you are photographing, even if that relationship is antagonistic. I did a series one time, it was a kind of tongue-in-cheek of the White man in North America. So I did all these photographs without any humans, but to show the evidence of the White man's thinking: where he goes, he lives, the garbage and all these stores, this whole urban thing... But I realized that I didn't know enough about myself to be able to say, "Here is the real indigenous content of the work that I do". So, my photography and my exploration at what it means to be Indigenous were going hand in hand. And there were some times that, even though I had a camera, I wouldn't take a picture because I thought it was too intrusive on the relationship going on between me and the person I was talking to. And other times, I took photographs of them, they tolerated me taking the picture but I never really got to work with them, to show them back the picture I took and ask them what they think about it. And that was one of the biggest regrets I ever had. I would take pictures, print them and show them, but I never worked with the people that I photographed, except my family. So, despite my art school training about the ethics of the relationship between the photographer and the subject, I just assumed that because I was Indigenous, photographing Indigenous people was ok. Today, it would be a very different

thing to try to take the photographs that I took back then. People are more tired about the camera than they were before, even though there are more people taking pictures. If you would ask everybody, let's say on the reserve here, to send five photographs from their cellphone that help to define who they are, it would be interesting to see what you would get. Digital photography and the cellphone have changed the way in which we see the photograph. The way we take it, the way we see it and the way we keep it. In the old days, when you had to print the photograph, put it on the mat board and keep it from being scratched, it developed its own preciousness and it was an art object. Now I think that the photograph is missing that preciousness.

I just saw this photo show of a woman photographer at the Art Gallery of Hamilton. I wish I had known about her when I was in art school, because she was taking the kind of photographs that I like to take. I forgot her name... She was an amateur photographer but she took these great pictures.

S.G.: Is it Vivian Mayer?

R.H.: Yes, that's her. Photography was pretty much a man's world; there were a few female photographers. One of my teachers, Barbara Crane, was a big influence for me but there weren't a lot of women. And their issue was that...

Let's say you and I are walking down the street, you have a camera and I have a camera; we are photographing the same scenes. How does your life experience, your eyes, your culture, your aesthetic affect how you would look at the scene compared to me? Or would you be attracted because of the quality of the light – I know this is old school photography – on whatever it is you are photographing? So, sometimes I wonder if there is really an Indigenous aesthetic to photography. Or is there just photography? Because just taking pictures of Indigenous people doesn't create an Indigenous aesthetic. You are walking around and using your camera, and maybe using the images a little bit differently but you have to be careful not to become a PR agent for your people – like photojournalism as compared to Fine Art Photography. So I had to wrestle back and forth with all of that... I can't tell you when I stopped taking pictures, in part because I got kids and it was hard to make it to the dark room, and I felt like I have taken all of the pictures I wanted to take so why do more...

S.G.: You felt that you had taken enough photos...

R.H.: Yeah... I still use my cell phone every now and then and I take pictures with my camera, but the digital photograph... And it's just me and my internal prejudice, but I don't feel the same way about digital photography. Because when you think about it, before when you took a picture, you tried to imagine it in your head, you developed the film and saw whether your negative caught it, then you tried to imagine what you could do with that negative image to produce a positive print. There is a lot more intrigue in that. You had to print it 20 times to get the real print, and then you had to deal with the issues of cropping it or not - because Robert Frank didn't crop his photographs. He is the first one to begin to present blown up versions of his proof sheets to show that he didn't crop his images. When you are in art school that kind of thing matters. But later it's like it doesn't matter; you do what you got to do to get the effect that you want from your photo.

S.G.: Cropping doesn't matter that much now...

R.H.: No, I don't think so. It's one of those things when you are in art school; it's just like an argument about oil painters and acrylic painters. Some people believed acrylic is a bastard version of painting, and a true painter does oil painting. A lot of it is just a little bit of artistic exclusivity I would say. You want to feel you are better, and not just because you used to print photos on paper. I read somewhere that digital cameras allowed more people to become photographers than in the past - just like computers allowed more people to become writers. It's all true but because we are now inundated with images, I fear we lose our sensitivity to that powerful print, to what would make a photograph powerful to look at, to contemplate, to enter into it. I don't know, it's just not the same for me. It could be just me... It's the same thing with film versus video. Now with digital recording, there are amazing things you can do, but... It's less about the skill of the filmmaker and it's more about the magic of digital manipulation, and it takes a while to figure that out.

S.G.: Do you remember when you were in art school? Was it more in the 70's?

R.H.: It was in 1967 when I first started taking pictures. No, I guess it was in 1966 that I first started... I went to art school in 1968, and then I drop out of art school in 1971. But I kept photographing for a good 12 years I would say. And then I started painting.

S.G.: Yes, I think I have seen one of your paintings in the Woodland Cultural Center.

R.H.: Yes that could be.

S.G.: My next question is: which events, or specific moments, would you consider to have been more significant for your involvement in photography?

R.H.: Well, it's an interesting one, because some of the best photographs I could have taken still live in my head. That moment when I saw something and I said, "I should take a picture of this", but I didn't because I didn't need to. In other words, seeing the moment, comprehending what was possible, I didn't need to prove to other people that what I saw was worthwhile looking at. So, I came to the understanding that you could look through the lens to try to live your life or you could live your life. I decided to live my life and not be so preoccupied by how it is going to look through the lens; how I am going to edit my life; how I am going to crop my life to project some kind of sanitized view of it. And yet, I think that the photographs that disturb me the most - or that I did take - are because of the associations I have of what was going on at the time... So, it's not so much because the photograph is spectacular, it's because it represents a moment of communion, of enlightenment, of exhilaration... It's a memory device. My memories are far and few between, so the photographs are all I am getting.

And then, it's some people that I photographed... I don't take that many pictures of my kids anymore, and I still got young kids at home. Before, I would just photograph the heck out of my kids and the people in my life. I just don't do that anymore, even though I have taken some powerful photographs of my girls. Part of it is because of how I use that photograph. Now I give lectures and presentations, so I always try to present the clearest, the best powerful images, even in my PowerPoints. It just irritates me when people use low quality images. But, you know, when you spend your life worrying about a speck of dust on your negative, you do get to be a little obsessed.

My mother was an amateur photographer but she took some really great photos. This also inspired me when I was growing up. There was something to that: my mother was taking photographs, I am taking photographs, and now maybe one of my kids will end up taking some photographs... Sometimes artistic passion runs in waves in a family, and it could hit people differently. My all family is involved in art, but I don't think anybody else really took serious photographs. My older brother started taking photographs and he got to be pretty good, but...

So, I feel a bit like a dinosaur because the photography art field has moved way passed where I left it and the things that I was doing. So I am really not very hip about what is going on in the art world. When I see photos and art show, they are intriguing but it doesn't excite me like it used to. I remember the first time I saw an Ansel Adams' photograph, it was at the Eastman House in Rochester, New York. It was a huge photograph of a night scene with the moonrise on the horizon. It was just so beautiful to me that without color you could create this mood, this moment. So, I guess this is what I wanted to do in my life, to create those moments. So I did that, but after a while it's like anything else, if you are a real artist you are never content with what you have been doing. You have to find something else. For me, it was my writing and the work I do in exhibits. You could almost say that I developed a performance art strategy in how I present my lectures. It is a performance, and I think it is what makes it intriguing to people because I am not just an educator. I am animating history and culture through the power of words and imagery. I used to do that with my photos and now I am just doing it with PowerPoint.

S.G.: You also have participated in Indigenous photographers' group shows in the 80's and the 90's. Could you talk about your involvement in these exhibitions? What significance did these exhibitions had for you then, and what significance do they have for you now?

R.H.: Well, when I left art school, I tried to start showing my photographs in art exhibitions. Most of the time there wasn't a category for it. Particularly in the Native art field, they said that photography was not a Native art form. If you were doing beadwork, painting or sculpture, yes but not photography. I realized that I had this mission, which was to elevate the standing of photography in the Indigenous art world. So when I became the curator of the Fine Art collection at Indian Affairs in Ottawa – in 1985 I think –, the first thing I did is survey the collection and I noticed there was no photograph in it. The photographs were actually over in the public relations files. So, I instituted a change in saying, "These photographers, their work is to be viewed as art. Their work could be accessioned into the collection". They had some people who were photojournalists, but even with photojournalism; it's one of those tricky things of 'where does this fit into a Fine Art collection'. But anyways...

Then I did an exhibition of old photographs of Native from the old Museum of Man along with my new photographs. I was trying to make a point: here is the way anthropologists photographed us and here is the way I am photographing my people. It was shortly after that that I heard about NIIPA – Native Indian and Inuit Photographers Association. I got in touch with them, they were organizing an exhibition and I went out to see it. I have to admit that I used my position as a federal art curator. What I did is that I purchased all the work in that exhibition for the federal government. I knew there was a range of quality in there and some works didn't quite measure up to the art school standards, but I felt it was important as a moment and as a movement... I also had to explain to them though: "Just because I am acquiring your works, it doesn't mean that you are top-range photographers and you should charge all kinds of money for them. I am purchasing this as a moment in time." This was the first time this collection of Indigenous photography was assembled

and I wanted it to stay as a collection of record. Then, NIIPA had begun to have a series of events and conferences, and I participated to all of those. It was really quite exciting. Then, like all things though, it tapered off. The reason was that money is hard for a community-type organization or a native photography group. And I would say that after about 15 years it just kind of dissipated... But then I went to work in Santa Fe in New Mexico at the Institute of American Indian Arts where they have a Fine Art Photography Division. There was a lot of photographs in the collection going way back to the sixties. It was quite a change from Canadian Indian art, which was pretty devoid of Photography, compared to the States where all of a sudden people have been using photography for thirty years. And we brought together the Native photographers in Canada and the Native photographers in the US to a series of conferences, gatherings and mini-exhibitions. That was exciting to support everybody, do a little bit of cheerleading, and help to critic young photographers as best as I could.

I remember the first time Jeff Thomas brought some photographs for me to look at when he lived in Buffalo. We had a great discussion. I told him about all the stuff I learned in art school about Fine Art Photography. But he was also the first other Indigenous photographer of some merit that I met. And at the same time we were both responding to a guy named Milton Rogovin in Buffalo, who photographed a lot of Natives living in the city. I got to meet Milton and he was quite a man. His photographs ended up at the Peace Museum in Chicago and at the Smithsonian. He also photographed a lot of working-class people in the Steel mills, so he became quite a champion of the workingman. But it's that same dilemma: he is a white, wealthy dandy championing the workingman into his photographs and not materially enhancing the lives of the people he is photographing. So, I got back into my old dilemma again: What's the purpose of a photographer? And why is it that photography raises this whole issue of social justice more so than painting, sculpture or beadwork for that matter? Filmmaking and photography seem to be stuck in having to wrestle with social justice issues, which is why you've never seen a film by an Indigenous Filmmaker that doesn't have an Indigenous storyline to it. Because there the message is the medium. Nobody is actually exploring film, or light for the sheer joy of that material. I don't want to say nobody but it's pretty slim. So we expect to see Native content, we expect to see anticolonial content, we expect to see stereotype debunked, we expect everything but the real lives of the artists reflected through their artwork. Photography could do that but a lot of photographers use their camera as a shield between them and their real life. Does that make sense?

S.G.: Yes it does.

R.H.: Well unfortunately I'll have to go. Maybe I'll try to call you back a little bit later. I have to do a few things but we will talk again.

S.G.: Yes, no problem. We can continue the interview later. Thank you very much for your time even though you were sick.

R.H.: Yes, this sounds good. So, I regret I haven't been able to see you and talk to you directly, but we will make this work somehow.

S.G.: Yes, Let's keep in touch. Good bye.

## ANNEXE I

### 2e Entrevue avec Rick Hill - 15 janvier 2020. Transcription

Rick Hill: Hello?

Sophie Guignard: Hello, Rick?

R.H.: Yes!

S.G.: Hello, this is Sophie.

R.H.: How are you?

S.G.: I'm good, thank you. How are you?

R.H.: Oh, pretty good. Just trying to age gracefully, [laughing] not very easy.

S.G.: And how is the winter?

R.H.: Oh it's crazy, you know. It's freezing one day and it warms up the next day. So unfortunately we got a lot of flooding in the area.

S.G.: Oh, you've got a lot of flooding?

R.H.: Yeah.

S.G.: Oh, that's bad. It's pretty the same as Montreal... Freezing one day, and the next warm but more icy because of the snow, and so... We'd better be careful.

R.H.: Oh yeah. So how's your work going?

S.G.: It's going well, it's a very long process. The more I'm into it, the more I'm realizing it. But it's fine, I'm still enjoying it, and I'm still discovering things. Many things are happening with Indigenous arts, it looks like things are changing. People are much more aware of Indigenous studies in Quebec so it's interesting.

R.H.: Yeah, since the TRC<sup>261</sup>, well even before it, there's more and more coming out, so you could say there's more information and maybe more understanding. But then you wonder what kind of

---

<sup>261</sup> Truth and Reconciliation Commission.

social change will it lead to? That's the big question. What's it all gonna mean in the end? But we're not done yet so we'll have to wait and see.

S.G.: And I guess much more work needs to be done and much more knowledge needs to be spread in society, too.

R.H.: I think there's also a special need for the Indigenous people and Quebec to get their heads together around this notion of an independent sovereignty from the crown, because it would seem at first that we would be natural allies, but because of the history there the relations haven't always been that good. And there is a kind of north and south Quebec thing, meaning there's where the Mohawk are is one thing, and where the Anishinabek or Cree are it's a little different, they have different political perspectives. I often thought we're missing an opportunity right now by not having people from Quebec talk to us on a serious political level because then, in other words, if Quebec would like this recognition, they have to first grant it to the Indigenous people and set a new tone, a new model for that and then *that* could feed into a national model. So it's something worthwhile exploring. But that's a whole other dissertation for you.

S.G.: [laughing] Yes! I hope someone more knowledgeable than me will do it. Oh in order to continue the interview I have to mention that I'm recording the call right now. Is it ok for you?

R.H.: Yes. So, what did you want to talk about today?

S.G.: Last time we spoke more about your background in photography, what brought you to photography, your studies, etc. We spoke about your relationship to the subjects you photographed and to photography in general, and we finished the conversation by speaking a little bit about your involvement in NIIPA and then you also mentioned your work at the Institute of the American Indian Arts in Santa Fe. You addressed quickly the difference between Canada and the US in regards to photography and to collecting photography. Before going further with a few questions, I'd like to know if you could come back a little bit on that, on the difference between the US and Canada that you experienced or that you noticed when you were in the US.

R.H.: Well maybe growing up in New York State just down the road from the George Eastman House, a lot of people say that he's kind of the inventor of modern photography... I think photography had a higher profile in the art world, at least in the East. When I went to Ottawa and was manager for the Indian Art Collection, I was quite surprised that they didn't have any photographs by Native artists in their collection, and instead they put the photographs in their documentation collection. I said, "Wait a minute now, these photos are actually pieces of art just like the painting or the sculpture." So I had them switch them over. When I arrived in Santa Fe many years later, they already had a distinct photo collection because they taught photography as an art form. So where you get that, where there is an academic program, an art program teaching photography you'll find photographs in their fine arts collection. Where the focus is more on studio art – painting, sculpture, and even crafting – you'll find that photography is viewed as a documentation, not a visual art. So it was a bit of a change from that way.

On the other hand, NIIPA got Native photographers organized a little earlier in Canada and actually took a North American view, so there was a lot of photographers from the US and Alaska involved. So in many ways, NIIPA transcended the border.

S.G.: Yes, they did. Last time you told me that the photographs from the *Visions* Exhibition you bought for the Indian Arts Center were only from the photographers based in Canada, you couldn't include the US...

R.H.: Yes. But as you noticed, like in Ottawa they had a photography museum for a while. I don't know what happened to it, but they kind of separated them out and now they're kind of wrestling with... Because it's a fair question to ask: "How many fine arts photographs are there in the National Gallery of Art, in the Vancouver Art Gallery?" Photography's got a better profile now than it did back then, but it still raises the question... Not too many art museums are actively collecting photographs by anybody, much less Native people.

S.G.: From what I know, in Canada the museum of photography that existed in the 80s, 90s was one of the first ones to start collecting Native photographers, but in the National Gallery of Canada the first photograph... I think they bought one from Arthur Renwick in the 90s, but then we had to wait until the 2000s to see more photographs in their collections.

R.H.: It also raises the question, how good are the photographs that Native photographers are making? And do they merit being acquired at a national level? But if you're looking at documenting, let's just say, the state of the art, you have to... you have to be a little democratic and making sure you're looking at all things, not just what you perceive to be a higher art, or fine art.

S.G.: Yeah, sure. Because it's also a question of trends and what is good taste at the moment.

R.H.: And it begs the question of what criteria do we use to evaluate a photograph or collection? And that's where it gets difficult, you know. You could take a painting, one of the most sloppiest things you ever saw, and yet it could still be in a national collection, it could be considered a treasure. But with photographs, I think we tend to look too much at technical skills rather than artistic skills. And so, it's measured by a different kind of standard, maybe that's what makes it more difficult for curators. Unless you have a photo art curator who understands the nature of the field, it's pretty hard to just collect things on a casual basis.

S.G.: And it took time too before photo came into art collections, more generally.

R.H.: Yes, and then standards changed within, like anything else. Painting today is not like it was back in the 1600s, so photography has changed since its birth and there's different standards, different rules. And then you get into photo collage and deconstructive photos, manipulated photos... And now with the digital age, it just raises all kinds of questions. Although, you could say digital photography by Native people is now being acquired more for art museums, but I think it's got a lot to do with scale. In the old days, the photo print was pretty small, maybe 11x17, and now all of a sudden you can have a mural-sized photo and when it comes to artwork, sometimes



the scale is impressive. I noticed that now photos, unless they're large-scale photos, they don't generally get into an art exhibition.

S.G.: And in Santa Fe, when you were working in Santa Fe, how big was the photo collection?

R.H.: It wasn't very large, but they had been teaching photography as an art form since the 60s, so there was a number of artists, and then sometimes a painter would also be in a photo class. And back then, they would try to collect a little bit from every year, every studio, so the photography remained fairly high profile there.

S.G.: Oh, okay. It's interesting. And when you were at the Indian Arts Center in Gatineau, you said you took all the photographs that were in the documentation section and asked that they be inserted in the fine arts collection?

R.H.: Yes, we had to create a new catalogue, a new numbering system in saying that if we're collecting the fine art photographs, it needs to be put into the art collection, not into... you know, they had like a public relations file and documentaries, photographing people making art. I said, "No, this is a different thing." So it wasn't a difficult shift, it's just that they weren't thinking of it at that time. I just tried to get them to see it.

So the other question became "Where do historic photographs of Natives go?" Say like if you had a series of photos by a non-Native photographer, because the subjects are Native, usually they would go into an anthropology collection, or a history museum. So it just raises some questions about... and yet, the historic photo is often the inspiration in the visual art of Indigenous people. So it's a funny relationship if you would say. Like Edward Curtis's photographs, which are massive, and there's a whole lot of issues about them. Sometimes an Indigenous art center will collect those things, or they'll be donated to the center because of their content, and maybe then it's just the truth in labeling: You have some works in a Native collection that are made by non-Natives about Natives. But do you collect an Emily Carr painting just because she did a painting of a totem pole? I don't think so. So it's a fine line to kind of figure out what's appropriate for an Indigenous art collection.

S.G.: It raises a lot of issues that can be found in museums collections too, like should it go into the historical, the anthropological, or into the art section? Is it the indigenous subject, is it the creator that matters? How do we think about all of this?

R.H.: And then the reverse is true: most Native photographers photograph their own people. Very few are doing just abstract imagery, or using photo art, like the way other photographers use them. So, it raises the question, are Native photographers just creating a new stereotype? Meaning, it has to be about Native people, or trying to debunk the old stereotypes, trying to show the real Native. That becomes a mission, but at the end you have to ask yourself, "Well is that anthropology or is that art?" And so very few photographers, or maybe very few Native artists generally, do talk about abstraction without it having some kind of Indigenous qualifier. Maybe because we're such a strong image-oriented people, that our artwork has to have significant cultural imagery in it. But sometimes I'd like to see a photographer who just has a masterful handling of the technology to

produce powerful images that don't have to have an Indigenous narrative. But I don't know if we'll ever see that.

S.G.: I don't know...

R.H.: Because when you look at all the photography, it's all aimed at Native content. So one time, I did that as a tongue-in-cheek series of the white man in North America. I went and photographed the evidence of white people without photographing any people. I was trying to make a comment on what they've done to this land. And it was meant to be a little humorous, but also it's because I had a lot of really great photographs that had nothing to do with Natives, and I had to ask myself, "Well what do I do with these?" I turned them into this series, thinking like I'm kind of doing the opposite, when Edward Curtis comes to photograph how the Natives are living, as a Native I wanted to photograph how are the white people living. That was kind of like my visual joke.

S.G.: Did you show this series?

R.H.: I just showed it one time out in UBC and then at the Art Center in Thunder Bay. They did a little wee catalogue in Thunder Bay, but not much. And to tell you the truth, I don't know what happened to my photographs. I had them all in an exhibition set of photos, and I don't know, I never got them back. So they might be in Thunder Bay for all I know.

And to reverse that, normally I would matte a photograph on a neutral mat, a cream-colored mat, but for this series I mounted them on black because, first of all, it's more stark, but I was kind of making a point, if light means good and dark means not so good, then I would just create an editorial point of view for the viewer to look at the photo.

But to me, they were also some of my best photographs in terms of tonality and light and, you know, how you arrange to make a good photo, like the things I learned in art school. Those are a pretty strong set of pictures.

S.G.: I'd be interested to see them one day. Maybe if you find them back.

R.H.: Well I got my negatives, and what I'm trying to do is scan my negatives, so trying to scan that as a set because I'm thinking of producing that as a little booklet of my photos. I got so many things that just... now that I'm getting old I'm kind of thinking, 'Well, nobody's ever gonna see the work if I don't find a way to make it accessible'.

S.G.: Yes, sure. That's a good project.

R.H.: Because, you know, now with computers, actually a black and white photograph almost reads better on a computer screen than it does with a print. It's so difficult to get an excellent print, but with digital photography, it's amazing to me how good a black and white photograph looks on a computer. If it's scanned properly.

So I'm thinking of creating a digital book of my work.

S.G.: Oh, okay! I'd be interested in seeing it when it's finished.

R.H.: Well, hurry up and get your degree and then you can help me do it [laughing].

S.G.: [Laughing] Okay, it could be a good motivation to finish my thesis quickly and then help you. Now I'd like to ask you about photographers group shows, and how do you consider Indigenous photographers collective exhibitions in regards to the history of Native photography, and in regards to the history of Indigenous arts in general.

R.H.: Well that's always the dilemma from an artist's point of view. Everybody wants the one-person show, or maybe two-person. But because of the nature of what we've had to do over the last thirty years, group exhibitions are the entrée into the concept. But what we're really bad at is then following up with a series of individual shows. So the mainstream art gallery kind of does it now. When you think of the shows that we've had in the last ten years, of one-person shows really showing somebody's work in depth, I think that really quite helpful, but we haven't had that yet on a photographer. I think there's been a few travelling exhibits, I think Arthur [Renwick] did have one, Jeff Thomas certainly has had one.

S.G.: Yeah, Jeff Thomas, Shelley Niro, they are the kind of photographers that are gaining recognition in Canada on a large-scale. There are few others in the US too I think.

R.H.: Yeah, so there's still a need because unfortunately we still kind of have a group thought. Most galleries, they want to show more, and so they still think of a group show, and then once you get a group show, the problem is you gotta have a theme for that show. And then you edit the artwork to the theme rather than saying, "Let's look at the individual and see what they're doing. Let's reveal to the visitor the depth or the scope of one individual person looking at the world through the lens of a camera." I think that the next era of exhibition is to have more significant individual, one-person exhibitions.

And where you go into some depth about the personality of the person, what are they doing, and what they learned through photography because I think there's sometimes...if we think of it this way, the process of being an artist, the process of making art, is probably more significant than the actual artwork itself. Although we talk to painters about that and sculptors, very seldom do we talk to photographers about their journey to produce this particular image. I think we need to talk a little more about that. And then internally, photographers have used to be, the concept used to be "do all the editing in the lens," so that you're not cropping a photograph when you print it. But now, that's an old-school thought that most people don't have because digital imagery is so easy to crop, so you have a different kind of attitude. So what I'm getting at is the preciousness of the photo print is disappearing, and now again it's the focus on the power of the image-making, and that's changing the nature of photography. So I used to say, "digital imagery is not photography." Photography is producing a negative, taking the negative to the enlarger and then printing it, and all of the expertise to do that. Digital photography is something different, but it's like talking about the difference between quillwork and beadwork, you can use the same designs, but they're different things. So it's taken me a while to develop a digital art aesthetic. I'm probably just like you; I mean, now everybody can be a photographer on your phone and get your prints instantly. It's changing the way photography's being used in art. Just as now, also, everybody can make a film through their phone. So that's changing the nature of that, as well.

S.G.: And also the way it is shown.

R.H.: Yes. So it's no longer... it kind of demystifies the process so that...but then does that devalue the way the public looks at a photograph? So when you walk in a museum and see photographs, usually they're small, they're all mounted in a straight line, and it's easy to just go down the line without really looking at the individual photo. So unless you're a photographer, I think most photo exhibits miss the target because the visitor has been so conditioned now to swiping through photos. They're looking at photos to be stimulated rather than the contemplation of the imagery that's stimulating. Does that make sense? It's how you think about it, so you gotta take the time to think about it. It's not just visual candy.

S.G.: And do you think that photos or photographers shown in group shows, do you think that could change the way we contemplate or concentrate on one photo?

R.H.: Well, yeah. I'm doing an exhibit right now and that's the question. It's gonna be fifty artists and three works apiece. I said, well that's a big challenge.

S.G.: Is it an art exhibition?

R.H.: Yes. I'm doing an exhibition for the Hamilton Art Gallery, it's kind of a retrospective of my curatorial experience for the last fifty years, of which artists and what artworks have affected my thinking about art, about myself. And ironically, there's not a photographer in the group right now. Well there's one, a guy named Richard Ray Whitman.

S.G.: Oh, yes sure.

R.H.: We became great friends when I was in Santa Fe. His thinking...you know he'd been at Wounded Knee as an activist and his photographs are always about social justice, and that's what attracts me to his work. Whereas others... I think it's the personality of the artist as much as their artwork that has a profound impact on me. So, some artists used to object to that, just show the art, never mind about my life, never mind about my thinking, about my divorces, or my battles, just show the artwork. So you're always caught between how much context is necessary for the viewer to appreciate what they're looking at, and with photography it's even more so. How much do you need to understand? Like my series of photographs about ironworkers, well I think there's a stereotype about ironworkers, or there's already an image in most people's head about these guys who put buildings together, and all I'm doing is showing the humanity behind the ironworker. You could say the same thing about the series I did on lacrosse players. Well, lacrosse is such a big thing in Canada, people will kind of understand it to a degree, and it's just looking at how I bring the Native lacrosse players alive to the photograph. So it's a question, I guess, about intent of both the producer, the photographer, the intent of the person being photographed, and then the intent of the viewer of the photograph. There's a triangle of interest, and sometimes it works and sometimes it doesn't work. And if any one of those three fall off, you can still have a great photograph, but it doesn't achieve, I think, the maximum potential.

So in other words, the people you're photographing have to be engaged in the image-making. And I don't mean posing and sticking their tongue out. It's got to be an accurate reflection of them. I'm sure you're probably like most people, somebody brings out a camera and wants to take a picture of you and you know all of these defenses go up: how's my hair? I don't have any food on my teeth? All the stuff you want to be...you want to look your best. So when it comes to an Indigenous framework, very few photographers, Indigenous photographers, look at the harsh realities of our life. In many ways, photographers are like public relations agents. We're trying to talk about the good things and try to say we're not as bad as people think, look at what we do. And Richard Whitman, he did a series of Native guys, people living on the street.

S.G.: Yeah, I know the series.

R.H.: It's *the Sidewalk Warriors*. But he did it in such a, how do I say it, a respectful way. He's trying to tell the story of these people, rather than to say, "Oh, look at these poor victims of colonization." That's an undercurrent, but it's a different thing. So there's something to that relationship that I think is empowering. But then the nature of photography is changing, so even the Indigenous photographers are looking at the Indigenous person as subject, not as partner in the image-making. And I think that's why, I don't know, that's what makes me nervous in the art field, that our own artists are beginning to use the Indigenous content for their own personal, political interests. Maybe that's just the way art goes, but I don't know, it kind of disturbs me.

S.G.: That there's less collaboration between the artist and the subject?

R.H.: Yeah. You could say Arthur Renwick's work was a very direct relationship, you know, because he, first of all, talking these people into posing such a way, and trying to create a little fanciful-ugly imagery, that's that partnership I'm talking about. So the viewer looks at it but then what does the viewer actually see? It's kind of humorous, it's amazing that you get somebody like Tom Hill to pose that way, but in the end, what is he saying? And I think that's the intriguing part of that series. So he can have a little bit of visual fun to do this stuff, and to see the humanity behind the Indigenous people is itself an objective. Maybe that's why that series worked the way it did. Where KC... I forget her last name though...

S.G.: KC Adams?

R.H.: Yes, KC Adams. She does a whole series of people, I say whitewashed people, to poke fun at the stereotypes, and the players, the people she's photographing, are part of the collaboration. Willing to pose, willing to transform their personal imagery into her art project. And then the viewer kind of gets the point of all of that. But there's a part of me who says, "I wanna see the real life of the people you photographed." So like, rather than to see somebody poking fun at the preconceived image of themselves, what is it like to be a curator at the National Gallery? What is it like to be, you know whatever the Native people are doing. There's part of me that still wants to see their story.

But then, the other thing about photography, we could give a camera to anybody and say, "Go take some pictures of your life. Take pictures of what you think is beautiful about your life, what's ugly about your life." And they'll come back with a whole series of photographs. And that it's from

them directly, it's almost like it's had more emotional impact, it's more direct. It may not have spectacular image-making, it might not be well lit, might not be well organized, but it has a different kind of power. Whereas if you and I took a bunch of paintbrushes and painted, or a bunch of teenagers and said, "Here, paint a picture of your life," maybe two or three of them will be spectacular, but the rest will be kind of mushy. So there's something about the camera and the reality that it represents. And sometimes you want to manipulate that reality for effect, but it just raises whole questions about the ethics of using a real image of something.

I think that's just one area that photographers...I don't get the impression though, since NIIPA sat down, that Native photographers are getting much chance to talk to each other about these kinds of questions, or even critiquing each other's work. Because it was all about promotion, it wasn't about helping nurture a new aesthetic, or helping to increase an artistic performance.

S.G.: Do you think you that, during your involvement in groups like NIIPA, there were these kinds of opportunities to speak about your approach to photography?

R.H.: Oh yes, in conferences we had. I always considered that that was kind of my curator-trickster role: to come in and raise a very powerful premise. Sometimes it would irritate people, sometimes get them angry, sometimes...but it stimulated the thinking behind that. Mostly about the ethics of using real people's image, about learning the skills of the craft... So sometimes there was critique, there was a great image, but it was a technically-poor photo, and let's look at how you can improve that. Versus an attitude where some artists thought they were too good to hang with the emerging artists, and to me there's nothing more anti-Indigenous than that kind of ego. So I was always raising issues about the ethics of being us, and not that I have the answers, but I have these questions and sometimes the dialogue helps me understand better my own personal relationship to photography.

S.G.: I see. It makes me jump to my next question because I think it's kind of related. You wrote articles about Native photography, a few of them. I found most of them in NIIPA's catalogues, but I also found some in other books or catalogues. Could you speak about your involvement in writing about Native photography and the significance it had for you?

R.H.: Well, when I first started, I came back from art school, I wanted to be a photo artist. But I found out very quickly that's not gonna happen, and I was not gonna make a living at that. So then I switched to painting, and then in order to make money painting, I had to become an art promoter, a curator. And in organizing these shows of our work, I realized that writing, whether you like it or not, curatorial writing is the necessary lubricant to getting people to understand and appreciate and then purchase the art. So I started writing about it, and it was very difficult to learn how to write effectively about art, because then, you know, you don't want to piss off your friends. You can't really critique their work, but you're always advocating a particular look... And then, later as I began to do other exhibitions, learning how to do research behind a subject and trying to find a relevant quote. What I realized there, that's a powerful position to be an art curator and art editor because you are selectively picking from somebody's life, somebody's work, things that you now are arranging in a different order. And that's most the power and the – what do you want to call it – the dilemma of being a curator, or being an art writer is that you can't include everything and somehow you have to make your sense out of that. It just so happens, I think, that my sense

resonated with the sense of a lot of Indigenous artists of my era. That they found in what I wrote, some kind of affinity that somebody was finally talking about what they're doing respectfully. So that, I think, helped me just want to do more.

But at the same time, I'm sacrificing my own career to become a curator-writer, and then, you know, so that's why I'm stuck at my age thinking about all the great photographs I have that I've never shown. Thinking like, well, what do I do with them now. So that's what happens. My dad used to say, either you're an artist, or you teach about art. So you're either a photographer, or a curator. Either you're a curator, or museum director. But it's very difficult to be a museum director and a practicing artist. Very hard to be a curator and a practicing artist because, first of all, the passion, the time, and energy it takes to do art will always interfere with your academic work. And then your academic work will always interfere with your desire to produce art..

Unfortunately, I have to run, I have to get to another meeting that I thought I was going to be able to delay. So we can pick this up again sometime next week, if you don't mind.

S.G.: Yeah, sure.

R.H.: I'll send you some time slots that I know I have available, but I'd love to keep talking to you.

S.G.: Yes that would be great. I would have maybe one or two more questions and that would be over. Thank you very much for your time and let's speak again soon.

R.H.: All right I'll let you know. Have a good day.

S.G.: Have a good day. Bye.

R.H.: Bye.

## ANNEXE J

### Entrevue avec Martin Akwiranoron Loft - 10 avril 2019. Transcription

[Signing of the consent forms after a few minutes of conversation by way of introduction]

Martin Akwiranoron Loft (M.A.L.): Did you get to go to Idaho to interview Larry McNeil?

Sophie Guignard (S.G.): I would like to. I sent him an email a few weeks ago. He didn't answer but I will try again.

M.A.L.: He is a very interesting person. I know he was a little bit... not upset but... He thought that the NIIPA show should have been an all-encompassing show. But Rhéanne Chartrand was dealing with the collection at the Indian Art Centre and it was her focus so...

S.G.: I think I have seen this conversation on Facebook...

M.A.L.: It was very interesting for sure and I agree with him. Whenever larger stories of Indigenous Photography are told from history to now, it should encompass the whole thing.

S.G.: Yes, that's why my research on catalogues and brochures of Indigenous Photographers collective exhibitions looks at photographers from Canada and United States not only because of the colonial border of course, but also because photographers from both sides of the border have been part of the exhibitions I am focusing on.

M.A.L.: Well, that was important for sure at NIIPA, because the association was based next to Six Nations and, for the most part, people involved from the very beginning were Haudenauonee people and they were of course very aware of both sides of the border. Rick Hill was involved; he grew up some part of his life in Tuscarora and part in Six Nations. And many of the people involved did as well, like Jolene Rickard. She is Tuscarora and she was totally aware of border issues and how important and cognisant of that line is. Issues go on beyond art into the everyday existence of the people, so that was important. I am not 100% sure if that follows right across Canada. If, for example, in Winnipeg, they are aware of it and take it in consideration. Or in the eighties, people from the US, in Canada and even internationally too I would say. Because at NIIPA there were Indigenous stopovers from Peru, and even Guatemala I think. Felix Atencio-Gonzales... I don't know if you know him, but Felix was a photographer and then he went to journalism. Now he does filmmaking. He works for APTN and Resolution Pictures. Also, Ernie Webb is a Cree filmmaker and I think he is in Resolution too, but there is another one... Paul Rickard is a filmmaker as well and he's got a production studio in Montreal and he goes all over. Felix and Jose Zarate were NIIPA members in the early 1990s. Jose works for an international group called Primate's World Relief and Development Fund. I am not 100% sure that he is still doing photography but he was a supporter of the organization from the 1990s.

Anyway, on and on...! Some things are going to come to me and they're going to go too [laughing].



S.G.: If you are ready, my first question to start with is about your trajectory. Could you start by presenting yourself and talk about your trajectory in regards to photography?

M.A.L.: Sure. My name is Martin Akwiranoron Loft. I was born in Kahnawake in the Kateri Memorial Hospital right in the village. I grew up there from childhood until elementary school. I went to high school in the next town over in Châteauguay. I wanted to be an artist. I wanted to be someone involved in creativity from the very beginning I guess. My father was kind of a tinkerer, he liked to make things. He liked to do carving, he even made candles. He did a number of things... he also dabbled in painting. My brother as well used to do paintings and ink drawings; he used to do like fake tattoos. My sister Pauline did beadwork probably all of her life. She became quite a well-known beader, she taught many people to make moccasins, beaded vests and different things. So, I went to Cegep at Dawson, I studied creative arts. I did film, video and photography. Photography was the thing that I enjoyed the most. Afterward I went to Concordia and I studied photography there with a whole bunch of people. Gábor Szilási, do you know Gábor?

S.G.: Yes.

M.A.L.: David Miller?

S.G.: No...

M.A.L.: He used a 16x20 camera. It was a humongous camera. Michael Flomen, he does lensless photography. So, they were some of my teachers. Doreen Lindsay also, Gábor's wife. I was fascinated with photo etching, and she was one of the few people in Quebec at the time doing photo etching. She was synthesizing zinc plates, inking down and printing them. So I studied a little bit with her...

S.G.: You really have a background in Photography then.

M.A.L.: Well, in photography but I also did crafts. I did silverwork, beadwork... I worked at the Cultural Center in Kahnawake for 28 years in total. At the beginning, I did small jobs on contract for almost a year and then I worked there for 27 straight years. Actually, I started out in their photo-archives. They have a collection of several thousand old photos. Basically, they were copy negatives of photographs from people in the community. I copied them and we used them for exhibitions and catalogues. Production companies would also call to get permission to use photos in their films. The collection included photos like ironworkers, traditional dresses, characters from the community, you know, people who have done various things like the wrestler Billy Two Rivers... So, I did that for many years, and in it some photography, some curating... I was also involved in a program on the radio station. I used to promote shows and invite people in to do recordings.

S.G.: All of that in Kahnawake?

M.A.L.: In Kahnawake yes. We did a number of exhibits. I don't know if you heard about *Beadwork in Iroquois Life*? It was a big exhibit at the McCord.

S.G.: Yes, I have heard about it.

M.A.L.: It went to Toronto at the Royal Ontario Museum and at the Smithsonian in New York. We were involved in the project. That took about four years. I did some photography there, some interviews, some research...

S.G.: And what do you think has been most significant in your involvement in photography?

M.A.L.: Well, I used to always say that most of the interesting things I have done in my life had something to do with photography... with art basically and dealing with that whole field. It has brought me to many places, introduced me to many interesting people and I think it's been something that has been a mainstay. It's been there from the beginning.

S.G.: How would you describe your relationship to photography, and to the subjects you have been photographing?

M.A.L.: Well, to be honest, sometimes you are totally involved and 100% interested, you love every minute, and then sometimes you are kind of questioning the direction you want to go in and you are pulled to other disciplines and other areas. So, for me, photography has been something that I both enjoy and sometimes I am kind of like, 'Is it really suited to me?' It's like a questioning thing. Sometimes it's wonderful and sometimes it's... It's like what they say about art, you know, people who are beyond talented. I ran into lots of people who would say, 'Photography is so easy', but it's not easy! [Laughing] You have to pull it apart sometimes.

S.G.: In the exhibitions I am looking at, the photos you did that are most often shown are the portrait series of Urban Native people...

M.A.L.: Yes. I worked at the Friendship Center in Montreal. It was a French woman who ran the place: Colette Vidal. I don't know if that name rings a bell but Colette Vidal was actually a French woman from France. She ran the Native Friendship Center in the early 80s to maybe '87-'88 I would say. The struggles of fellow Indigenous people in the city is a wonderful thing sometimes, but it also has lots of difficulties. People who struggle with daily life, addictions, mental illness, prejudice, racism, all of these things. When I worked at the Friendship Center, it was something you would see every day. I wanted to do something, to make them heroic in a way. I think I have seen enough pictures of... What's the name of this photographer... Donigan Cumming. Are you familiar with his work?

S.G.: Yes, a little bit.

M.A.L.: Some of the people that I photographed, he photographed too. If you look closely, I think it's Suvina Mikajook... She is Inuit, a friend of mine. I photographed her, and I believe he

photographed her too. If you are familiar with his stuff, to me it's like... someone peeking in and seeing something that is very disturbing. There is another one, a fellow who photographs in Appalachia. He got a lot of criticism because he goes right into very bleak poverty. He shows people almost at their worst. I have seen plenty of pictures of poverty and despair. I've lived it myself. 50 years ago in Kahnawake for instance, half of the people didn't have running water. Half of the people were extremely poor. Things were very desperate and dire, and you can multiply that by hundreds of communities in Canada. But in the midst of that, there was a lot of history, there was a lot of culture, there was a lot of resilience. People lived on a daily life – kind of like when you walk into the wind and you struggle but you keep going. So, these early portraits were my own response to those situations. I could have shown how desperate people were, or I could try to distill some kind of humanity that speaks about resilience. I worked with the people. I used to ask people to think about their family, to think about who is going to see these pictures. It could be their grandchildren, their children; it could be another community, or our community in Montreal even today. As far as community resources, I would say that today there's probably 10 times more than what there used to be. At that time, there was very little.

S.G.: So the whole series shows people you met at the Friendship Center...

M.A.L.: Yeah, I used to make the soup, the coffee and chat with the people. There were people I enjoyed and we had fun times. Some people were just coming and going too. They just happened to be around, I would tell them about the project and ask if they would want their photograph taken. I still have the camera. It's a Rolleicord twin lens reflex. There was a film called Panatomic X. I don't know if you are familiar with Panatomic X...

S.G.: Not at all.

M.A.L.: Panatomic X had the characteristic of what I believe is something like 25 ASA they used to call it – now ISO. It was a very low speed film but the advantage was that it had virtually no grain so you could make like 11x11 or 16x16 and it maintained its fidelity. It didn't turn into pixelated images. The faces looked like they were shiny. It was a beautiful film for sure. Today, with any digital SLR<sup>262</sup> you can make a 20x20 and almost not see any grain at all [laughing]. That was a fun time for sure...

I used to store those pictures in a portfolio – I still have it actually – which is like a heavy duty kind of fiberglass, like a shell that goes together. I told this story to Ryan Rice. He found the images at the Indian Art Centre and brought them out to the MAI gallery for his show there... The pictures survived two fires. I had two fires and I ran out of the house with my portfolio [laughing]. It even survived being stolen from my car. I have about thirty prints left. I lost the negatives in one of the fires. The portfolio was stolen from my car but I had no idea it was gone. Then, I got a call at work; the brother of the lady I work with owns a garage and apparently he saw these kids running down the street with this portfolio. I guess he yelled or did whatever, and when they saw him they threw the box and ran off. He happened to open up the box on the side of the road and my pictures were in it. He knew that I was a photographer and I guess he put two and two together so he called his

---

<sup>262</sup> Single Lens Reflex camera.

sister and said, 'Did Martin lose his pictures?' I said no and then I checked my car and 'Jesus I've been robbed!' [Laughing]. Anyway, they could have been gone.

S.G.: They became precious because you have no negatives...

M.A.L.: Yes, I have no negatives. One day I do have to scan them. I tried it once at home and then tried to stitch them together but it doesn't look very good. So I looked into a scanning place, PhotoSynthese, I think. It is the number one digital scanners and printers in Montreal. They do massive works so I thought that one of these days I should actually get them professionally scanned and printed, then I'll have them on hand whenever I need... Because my darkroom has long been closed. I gave away my best enlarger. I had a Saunders 4x5 but I gave it away...

But yeah, Portrait is one of the things I think I am most comfortable with. I remember one of my old artist statements was as though your face is a map, you know, like a topographical map. I don't know if other people look at photographing people this way. People have to be comfortable in that, they have to be aware that we are part of the landscape, part of this land and so on...

I used to be a big fan of the French photographer Cartier-Bresson, like everybody on earth when they pick up a 35mm camera. And his idea that the shutter is like a slicing of time. There was a before, an after and then there is THAT time. When you are looking at the negatives, you wonder which one of those negatives is THAT time. It is like editing it and finding it. One of my favourite picture is of Lucy... What is her last name? Anyway, she was smoking and she was holding back a great big puff of smoke and then she just let it out a little bit. In the photo you can see the smoke, it's like the perfect time.

S.G.: You talked about Cartier-Bresson... Who were your influences or masters in photography, if you had any?

M.A.L.: Cartier-Bresson was always one, Ansel Adams as well. I am not a big student of the field.

S.G.: Which events or specific moments would you consider to have been most significant in your involvement in photography?

M.A.L.: Well, I would say the years that I spent with NIIPA for sure. They were really influential on a personal level; the people I met and the Native photographers and the entire world around it. I would say that in my working life my involvement with NIIPA basically got me my job at the Cultural Centre on the reserve. The experiences that I have, when you put it together, the exhibitions, recruiting people to become involved... The career that I have, I think I pretty much owe it to photography and being involved in the arts. But for sure the people that I met at the founding of NIIPA and throughout the years are still people that I admire today. And I still keep in touch with some of them. And with Facebook and Instagram, I would say that it is almost on a daily basis. I interact with people all over the place...

S.G.: NIIPA created a sense of community for you...

M.A.L.: Yeah absolutely. We had a Newsletter, our annual Conference was very important. I am still amazed at how many people who went on to do many great things have been involved with

our organization in one way or another. It was really quite fascinating. At Yves Sioui's conference, I met with... Jesus, what is his name? He's part of the Aboriginal Curatorial Collective... Clayton Windatt. I think he is the director of the ACC. He has an interesting photography practice too, and performance, but I think he uses photography for projections... Anyway, I was telling him that I was reading online – it was either the *Walrus* or one of these online magazines – an article that talked about influential Indigenous arts organizations of the 1980s, and I said, "That's an interesting article. I am sure if I read it I am going to find something about NIIPA". I read the entire article and they talked about all the other organizations, theater, performances, but they didn't say anything about NIIPA. So, it's like we were forgotten. Anyway, I mentioned it to him and it just so happened that the #Nofilter exhibition was actually under it. It was like, 'Oh they didn't forget about it'.

S.G.: That brings us to my next question, because you have been involved with NIIPA since the beginning and the *Visions* Conference and exhibition. I wanted to know what you recall about it and also what significance this conference and exhibition had for you then and what significance you think it has for you now.

M.A.L.: When I first learned about it, I was going to Concordia, and the teachers used to say go see exhibitions, etc. At that time there was a gallery, and I think there was a book magazine, OVO? Do you know this name?

S.G.: Yes.

M.A.L.: The lady who ran it was actually at the Conference. She was the owner or the editor of the magazine, and yes she was at the original NIIPA Conference, I met her there. Anyway, the teachers used to tell us to go check different photography exhibits. So I went to the OVO gallery and magazine – it used to be on the 4<sup>th</sup> floor of a building right where the Place des Festivals is now. They had a wall full of exhibitions in Philadelphia, Halifax or wherever. And I spotted the NIIPA piece promoting the first NIIPA conference. It was like a revelation that there were other Native photographers out there doing their thing. If I hadn't walked into the OVO gallery, had they not posted this, I never would have known! So, I called up and I got invited out. When I got there, I was sharing my ideas and so on, and they asked me to talk so I did my little bit. It was an eye opener for sure. There were many people, like Jeff Thomas who was already established, I think. He already had a number of exhibits. And he had a film crew!

S.G.: Oh yes?

M.A.L.: Yeah yeah, he had a film crew! There was a guy with a camera and they were doing interviews. It might have even been 16mm, I doubt that it was video. It was like the real thing. I was like, "Oh this guy is for real". I believe Simon Brascoupé was there...

S.G.: Yes.

M.A.L.: Greg Staats as well?

S.G.: Yes.

M.A.L.: And then from that, they got invited to Princeton. I went to the exhibition in Princeton.

S.G.: This is my next question.

M.A.L.: Yes? I have never seen the catalogue.

S.G.: Oh I should have brought it because I have it at home. Next time I'll make sure I bring it. It is more like a big book. It's huge, it's more than 300 pages and they published it something like 10 years later.

M.A.L.: Oh really?

S.G.: Yes, the time to get copyright etc.

M.A.L.: I remember the guy, Alfred Bush. I think he bought about three prints of my series. I don't know if they ended up in the book but he bought three of them. I doubt it though because I asked Larry about it and he didn't get back to me. I think Alfred Bush was more heavily interested in the historical photographs, the collection that Princeton had. He seemed to be weighted toward that, and the afterthought was, "Well, there must be Native photographers from today."

S.G.: That's what I understand from this event too, because in the introduction of the book they say that the first initiative for the event came from the Princeton collection.

M.A.L.: I don't know if anybody kept any notes but I remember that Jesse Cooday was speaking with Jolene Rickard, they were debating whether they should just let them all have it and blast everybody [laughing] for this very thing, you know, that it was focused on history and not contemporary Indigenous photography, voice and agency, and that all this kind of stuff was kind of an afterthought.

S.G.: So, you were there as part of the NIIPA team right?

M.A.L.: Yeah, I was invited. I went there on my own but of course NIIPA was there: Yvonne was there, Brenda as well. Jolene was involved, Jesse and Larry were involved too. Peter Jamieson too, he is more a painter, he ran the American Indian Community House Gallery in New York City at the time. Yes, they got us involved. Llyod Oxendine was involved too. He passed away. He was an artist and a curator. He died about three-four years ago and people were going on about how influential he was. He included photography too, so I think he was one of the earliest artists that I knew who included photography along with painting, sculpture and all these things. And that too was an issue, there was a kind of an underestimation of what photography was and could be. Did I tell you about Tom Hill at the Woodland Centre? He was at the NIIPA Conference, and I believe 1985 was the first time that they included photography in the annual Indian Art exhibition. If it was

not the first time, it was one of the first times that photographers were included. So, it needs some inroad for that...

S.G.: And during the event at Princeton University, *The Photograph and the American Indian*, do you recall what form your involvement took? Because, from what you said, I understand that there were the discussions about the history of photography and the contemporary photographers were more at the end or just as discussion?

M.A.L.: My feeling was exactly that. There were the historical photos, and they were originals too, so they were like precious gems displayed and the contemporary stuff was like an afterthought. In my mind, there wasn't enough weight given to the contemporary photos. I think when you are inside the whirlwind, sometimes it's like, "What are the reasons?" But I would say that with history and looking at it in the long view, it was maybe the beginning of a change and how we became more integrated or even taking the lead in a lot of these things. And it's interesting too because, maybe even today if you go online, there are many artists who paint Natives. So they have an exhibit and it's like, "Oh a Native exhibit!", but it's not a Native exhibit. It's a European, a Canadian, an American who is painting beautiful pictures of Natives. And who are the subjects? How do they interject their voices?

S.G.: It is also an issue that I have regarding terminology. When I use the term Native photography, I understand it to be more focused on Native photographers, but for some people it means photographs of Native people. So there is always this issue...

M.A.L.: Yeah, afterwards I think I heard Larry tell this joke, actually it was maybe more like a comment. In analog photography, silver is involved, like actual silver. That is part of the emulsion and so on. Larry said, on Native Photography: "I see the silver, but I don't see the turquoise." It's like a double meaning, almost like an undercut of people. Now there is very little silver, it's almost all digital. And I think Larry was one of the earlier adopters of digital photo. But he does also platinum print and all the legit darkroom stuff. Anyway, I found the Conference at Princeton very prestigious. They treated everybody really well, they fed everybody well. They had people who knew the history of photography very well, like in an academic conference, so it was very interesting in that sense as well. We met a lot of people, I am trying to think of anybody who stayed along afterward... Well, Alfred was a little bit of a champion of NIIPA, he was a member for years. And I wouldn't doubt that there were NIIPA Newsletters in their library. Because I think when he bought the prints, whatever they bought was for the Library. So if there are works at Princeton it's in their library. I still have the letter he sent me requesting the prints. For years, they were the only prints I ever sold too [laughing]. Because, I am tempted to be perfectly honest, people don't buy photography. You exhibit it but I find that it's a very rare person who will actually pay any money for a print. I think I got more money selling pictures to publish or even for advertising.

S.G.: Also, in one of the first NIIPA Newsletters – maybe in 1986, I saw an article you wrote about a Photo-coop...

M.A.L.: Oh yeah in Montreal.

S.G.: It is the only information I could find on this Photo-coop...

M.A.L.: It was me, Audrey Mitchell, Debbie Dedam, Brian Eyahpasie and Tom Mesher. It was like a club at the Friendship Center basically. They gave us a room to use and we had a darkroom set up in there. Honestly, it lasted for about a year and a half that they gave us the room. We used to go out on Saturdays, take pictures and develop films. We had an old photo exhibit as well. We collected photos and we displayed them in the Native Friendship Centre. Honestly, it didn't develop beyond that. Audrey still does photography, but she is teaching language and culture in Restigouche, Mi'kmaq language and culture. Oh Felix was involved as well, he was doing video...

S.G.: Maybe this brings us also to my next question. We talked about it a little bit before we started the interview. My question is about the Quebec province, because from the exhibitions I am studying I noticed that there are very few photographers from Quebec Province involved apart from you, Simon Brascoupé or Nancy Ackerman who is presented in one publication. How do you reflect upon that? How would you explain this sort of lack of representation of photographers from Quebec province?

M.A.L.: Hmm... Well, we were invited to Pointe Bleu once. Me, Simon and Rick Hill. There was a Peace Conference there, a *Village de la Paix*. I was invited and I gave a little talk about photography, about NIIPA, about different things like this. I would say that sometimes things can catch on, like a fire, and sometimes they don't. So, it kind of went flat. They had translators and we did our thing, but I would say there was little response.

S.G.: The Pointe Bleu museum presented the *Visions* exhibitions in the 1980s.

M.A.L.: Oh they did? Ok, very good.

S.G.: Do you think it would be more like a linguistic barrier with Quebec or...?

M.A.L.: Yes, it was an issue for sure. Mostly because in Hamilton, virtually nobody spoke French and I was a poor ambassador for French. I used to try and encourage NIIPA to do something and translate their documentation. But for sure, there was a divide between what was going on in Quebec and what was going on at NIIPA. When I started at NIIPA, I was involved in a Native organization for artists in Quebec. It was probably the year before 1985, so it was in 1984. What was it called?<sup>263</sup> I forgot but there was a Native organization for artists in Quebec... Dana Williams was the director, Richard Deer was the codirector, Andrew Delisle was involved... So, for most of the artists that were doing things, and myself, the language issue was there too... But I am not convinced that in the early '80s it was too big of a population. Now, it's like 20 times more than what it used to be. In the early '80s, we used to have gatherings, and I think we even had translators too. It was mostly people from Kahnawake, people from Kanasatake, ourselves, and there were

---

<sup>263</sup> In a later email, Martin told me it was called Quebec Native Artists. It was composed of Suvinai Mikajook (Inuit), Brian Eyahpasie (Plains Cree), Audrey Mitchell (Mi'gmaq), Tom Mesher (Inuit), Richard Deer (Mohawk), Andrew Delisle (Mohawk), Dana Williams (Potawatomi), Steve McComber (Mohawk) and Martin Loft (Mohawk).



artists coming in the wings, you know, from different parts of Canada, that would be situated in Montreal. But yes, I would say language had to play a role.

And I know our organization fell through because the money went all to the crafts and the Indian Arts and Crafts Board of Quebec – I think it's in Wendake or it used to be there. I recall that at the time people were saying, "If it goes to crafts, they're not going to even bother with fine arts," and that's exactly what happened. Any kind of organizational or promotional money went to the Indian arts and crafts more than fine arts.

S.G.: As for photography, were you part of activities or organizations in Montreal?

M.A.L.: Oh yes. I was involved in the creative arts [with Quebec Native Artists] – they were the ones that were part of the UQAM exhibit. Domingo Cisneros was part of this exhibit. Again there too, the inclusion of photography was an issue. I literally had to lobby to get in, and then they decided that photography should be included so I was included. There was another exhibit, it was a Syncrude. Around 1985, they sponsored an exhibit. There is a catalogue of it. Dana Williams was involved. There were some artists from our Quebec Artists organization involved. I got bumped. I don't know if they didn't include photography or if they didn't include me in the exhibit. It was Syncrude Oil that paid for the catalogue, the research...

Back in the days, I tried to go to the *Guilde*, the old *Guilde*. I don't know if you are familiar with the *Guilde*. Now it is promoting itself as modern art, as an Indigenous art institution that tries to go beyond the box. But when they used to be on the other side of Sherbrooke in the original building, in an old building that they were probably in for maybe about seventy years – because they moved twice I think – it was like Inuit carvings, Inuit prints, totem poles, this kind of thing... I tried to go and promote my photography and the woman there said "Sorry, we don't show Photography". I was like "Ok, I'll be out of here" [Laughing]. Things have changed, I think they are trying to protect the more modern take now, that's a very good thing...

S.G.: How was your involvement with the photographic community in Montreal? Was it easier?

M.A.L.: Not really other than school... When I went to Concordia, there was me, Ellen Gabriel, Joe David, and Mary McComber from Kahnawake that were involved in art that I know of. We would just see each other but we didn't really interact at all. We did our own things. My focus course was on Native issues, Mohawk issues. I recall that there was a bit of a resistance, like "Why don't you do your local areas?" Documentary photography was a big thing at the time and I would say that I didn't get a welcoming warm feeling from the crew... My feeling was that they weren't necessarily interested in the subject matter. But I think student wise, whenever we had a student exhibit they would ask you to submit ten prints, they would choose which one was going to get in – it used to be student driven – my prints would always get in so there was some confirmation there. But I would say that from my teachers, and from my people, I don't think they were necessarily as encouraging to what I was doing. Did I tell you the story about Martha Langford? She was at the first NIIPA conference, she went on to great things and she is still around writing on photography. She had a big role in the history of Canadian photography and in the Canadian Museum of Photography. She was at the conference and I remember chatting with her on the side. We were talking about Murray McKenzie's photography. For us, he was like an icon. The language, the culture, the trapping, the way he came to photography – getting sick as a kid and he learnt when he

was at the sanitarium... Anyway, I remember having a discussion with her and in the end she said something like, "Well, maybe photography is more about the storytelling for you guys than it is about the photography". But, it's about photography, we were here for photography, and it was his photography. Anyway...

I am sure many artists and photographers out there don't get... Sometimes, when the door is closed then they will open it somewhere else and create their own base. I would probably say that it is the same experience for people in Theater, Dance or whatever. When there is a resistance, people create their own studios, their own companies, they make their own thing. But I guess Martha Langford had a turn and she included a lot more people at the Photo Museum in Ottawa. Then, relatively soon afterwards, I think Jeff Thomas started showing at the Canadian Museum around 1988 maybe or '89...

S.G.: At the Canadian Museum of Photography?

M.A.L.: I believe so.

S.G.: I will look into that. I think Shelley Niro exhibited in 1992 but I don't remember about Jeff. The first collective exhibition of Native Photographers there was in 1996.

M.A.L.: That late really?

S.G.: Yes, but I am speaking about the first group show. There were few solo exhibits before that. I should check when the first Indigenous Photographer's individual exhibition took place there ...

M.A.L.: They evolved. Many museums evolved after 1990. Of course you are familiar with what happened in 1990 and also with what happened with the Canada Council for the Arts? Before 1990, when there were categories for grants and so on, there was some movement inside the organization. After 1990, I believe, the reevaluation of their whole programs began to change and to evolve. They went on national tours and to sit with people, and they came to Montreal and I'm pretty sure Dana was there, and Audrey, and Debbie and Donna Newman who was more of a set designer, she worked on films. We met with them and they asked how they could better meet our needs. A lot of things that have changed for the better was after that whole incident. Canada had to kind of sit up and take notice of some of their shortcomings. I would say that the Oka crisis in 1990 was another turning point, and in museums across Canada too.

S.G.: There was also the controversy about the Spirit Sings in '85 or '86...

M.A.L.: Yeah, so around that time, things started to change, to evolve, and once the ball starts to roll, it changes.

S.G.: I would like to know how you would consider Native photographers group shows in regards to Indigenous photography history or Indigenous arts in general? What significance would you give to these group shows?

M.A.L.: I would say that like every other art field, like everything actually, as an individual, can you knock on the big door? “Let me in!” They can easily ignore you. But if you go with two or three, four or five, or in large groups, if you can say you have memberships in British Columbia and California, it’s almost as if they’re obliged to take you seriously. I think one of the benefits of organizations like NIIPA was simply that they could organize. There’s bigger clout for the organization and then for the people involved. The benefit is you are able to connect with people as colleagues and as fellow artists to share information and opportunities. Before the Internet, the only way that you could really learn about conferences or exhibition opportunities was to know people in the field, or occasionally through art magazines. For me it was often too late, it still happens to me that it’s too late. How can you put something together when there’s a deadline in a week or two weeks? But I would say for sure that organizing is key. With the Canada Council, NIIPA was able to get at least two slots of three- to five-year funding. It was very rare at the time for even mainstream arts organizations to get the Canada Council. They also became a charity so they were able to fundraise on a level that they could issue charitable tax numbers. But the Canada Council was very instrumental in supporting some of these things and they deserve a lot of credit for having a little bit of a vision.

In ‘94 or ‘95 some of the funding was being cut back. They moved – they had a beautiful place on James Street. It was beautiful, the gallery itself was really nice. Downstairs they had dark rooms and editing suites, and it was really like ‘Wow!’. So funding got cut back, they had to move to another location that was on top of the hill. That’s when they hired Steven Loft. I believe NIIPA gave him his first job as a curator. It was one of his first jobs and he did a great job. He was like a show horse but we were in a small-town museum. But he also was able to raise the profile of the organization but sadly the money was being cut back.

In Hamilton, I guess it was the Ontario lottery? Lotto Ontario offered non-profit charitable organizations the opportunity to sell lottery tickets. So they got a stack of lottery tickets, and even bingo I think, they used to run a bingo. Apparently towards the end, that kept the lights on, paid the rent. I don’t ever recall hearing an arts organization surviving on bingo and lottery tickets [laughing]. But they kept it going!

S.G.: Just before you mentioned that NIIPA got funded by the Canada Council...

M.A.L.: Yes, and I believe it was block funding, so it was guaranteed for two years and I think they got it twice. And the charitable status too... It was rare for an arts organization to obtain charitable status. I remember at the time that charitable status was going to be the savior. By getting charitable status, they were hoping Kodak, Fuji, Canon cameras were going to pour money into the organization. Lynne Sharman, the director of the Photo Union, she’s easily in her seventies if not eighties by now. She had ideas – her ideas were huge! There was an abandoned building in Hamilton that was going to be everything. It was going to be a store, a gallery, and studios... but I don’t think it happened. The Hamilton Artist’s Inc. was going to be part of it. Did you say that they got NIIPA papers, that Yvonne’s files went to Hamilton Artist’s Inc.?

S.G.: I don’t know, I should ask to Rhéanne Chartrand. I don’t know where the papers from NIIPA went. I don’t know if Yvonne still has them or if they went to the Artist’s Inc. It’s not clear to me but I think Rhéanne would know... And you stayed involved with NIIPA until the end?

M.A.L.: I would say not to the *very* end, I would say that I learnt about it maybe a year after I left. I think Yvonne ran it on her own for at least ten years. Brenda Mitten was there for about three years, and she handed it off to Carol...General? Was it Carol General? Because Yvonne left as well and she got a job at the Friendship Center.

S.G.: Yes maybe... Carol, that name rings a bell...

M.A.L.: Yvonne would have a handle on all of that. I think without the original people who were involved – and Yvonne carried us all on her back [laughing]... And you've met with her a couple times?

S.G.: I've met with her in Hamilton, we never had a chance to meet personally but I've met quickly with her at the panel for the #NoFilterNeeded exhibition.

M.A.L.: She's like a dynamo. She's involved with the homeless, she's involved with children... When the NIIPA gallery opened on James Street, it was a big deal. She invited the mayor, but he didn't show up, but I think he invited her afterwards. Sheila Copps... I don't know if you've heard about the Copps family in Hamilton. I believe they were in steel, because it was a steel town. I think she ran for Premier, Prime Minister of Canada at least once. She was in Trudeau's cabinet for a while, so she is a big deal politician. Well she showed up to our opening, so it was like we arrived. We got some notice from some influential people and it was all due to Yvonne and her hard work.

I thought she was great from the very beginning, but like any organization you have people who champion someone, and some people who say they could have done better. There were some ups and downs... Ok, I am going to tell you this story but don't include that.

S.G.: No problem, I'll take it off from the transcript.

*\*\*\* Part of the interview was removed at the request of the interviewee \*\*\**

M.A.L.: [...] When NIIPA went into video, there were some who didn't believe that they should go into video and multimedia. But in the end, I think a lens is a lens, and moving pictures is still working with light, so it's legitimate. And I would say that it's what happened. Like now it's everything, it's photojournalism, it's fine art, it's performance, it's video... I think about Greg Staats and his video art. He started out as a strictly documentary photographer – beautiful photography – and he kind of evolved into this video artist, doing more experimental film. So... I think it's time for my meeting now...

S.G.: Yes, I think they are waiting for you... I had one last question but maybe we can speak about it later.

M.A.L.: What was the question?

S.G.: The question is about how you would define the notion of self-representation through photography.

M.A.L.: Ok, I'll have to think about that because that's a big question.

S.G.: Yes it is, so I'll drop it like that to finish and maybe we could speak again over the phone or...

M.A.L.: Yes, over the phone or I can email you.

S.G.: Yes, think about it and you can contact me whenever you have time.

M.A.L.: And on the Inuit side have you spoken to Tom or Jimmy Manning?

S.G.: No... It takes a long time to get in touch with people and to make the interviews... So to be honest, I won't be able to speak with everyone involved even though I would love that. So I am going step by step, contacting one person at a time and then I'll see... Maybe I would like to do some more interviews once my dissertation is finished and publish them. In a way, I think it would be a good way to give back what you all gave me... But I'll keep you informed anyway.

M.A.L.: Yes. Good luck with everything and I am glad we actually sat down after so many tries.

S.G.: Yes me too. Thank you so much for your time. I'll keep in touch.

*In a later email exchange, I asked Martin if he had thought about how he would define the notion of self-representation and what it meant to him. His answer is as follows:*

M.A.L.: It is important for Indigenous People to represent ourselves and to define our own image in the sea of representations recorded by others. I believe it is a form of visual sovereignty and decolonization.

## ANNEXE K

### Entrevue avec Richard Ray Whitman - 11 avril 2020. Transcription

Sophie Guignard : So, our conversation is now on record.

Richard Ray Whitman : Ok.

S.G.: Did you have time to look at the consent form I sent you?

R.R.W.: Yes, I can send that later.

S.G.: Great. So, if you are ready we can begin the interview. Could you start by presenting yourself and talk about your trajectory as a photographer? For example, what led you to photography and why? What has been important in your artistic trajectory?

R.R.W.: [*Speaks in Yuchi*]. I greet you in my personal language, a Yuchi language. My name is Richard Ray Whitman. I am a multimedia artist: photography, painting, writing, experimental works. I began as a painter and I still consider myself as a painter. Photography was always there but... When I arrived at the Institute of the American Indian Arts in Santa Fe, New Mexico, in 1968, I discovered other disciplines – creative writing, theater, filmmaking, modern dance... Other disciplines that I had mostly limited myself to. As a Native artist you sort of had to be a painter. But then I began to dabble a little into photography. I got a camera at a pawn shop. So, I was always interested in it but it wasn't foremost for me. And then, a few years later I really embraced the camera, and I used it as another way of seeing, another way of working, another tool – like a paintbrush or graphics. So, it wasn't a really designed path, I have experimented and embraced other tools... But early on I realized that the camera has been intrusive in Indian cultures. But it is also a tool to counterbalance that in a way. The camera is a tool. Too often in our history as Native peoples we have been a subject matter, and rarely have we been behind the lens. So, for me it's another way of seeing, another way of expressing...

S.G.: What do you think is different compared to painting? Does it help you express yourself differently?

R.R.W.: Well you know, I have been a subject matter for other photographers, and just to be behind the camera, in terms of self-expression, was another way of working and exploring for me...

S.G.: Do you think something happened and led you to use photography more, or was it just part of your experimenting process?

R.R.W.: There were a lot of disciplines that I had limited myself to, and I began to explore creative writing and Native American Theater. So I began to see some of my fellow students working in other disciplines and I would watch their work. And photography was one of them... The magic

of the chemicals that happen in the darkroom, you know... And I was seeing fellow students carrying cameras and working for the student newspaper... Then I began to see gallery openings of photography as well... But I think that even when I began my *Street Chief* series, photographing the homeless, it was more a matter of circumstances. Like for the camera, it was a circumstance or a situation where I've seen my own Indian people homeless in their own homeland. And I didn't understand it, that's why I was drawn to it I guess. Perhaps I can say that for photography too. I didn't understand it, so I was sort of drawn to it. And I think that by using it, I began to understand how it could be used not necessarily against us but for us, in terms of presenting ourselves or representing ourselves. It was a wonderful tool to be used. But it was also about a lot of misconceptions... I mean we have been visited by filmmakers, photographers and anthropologists, missionaries and all... And their perceptions of us... They've only been able to get a sort of superficial idea of us which has led to a lot of misconceptions about Indian people and Indian cultures. And I guess it goes back to... Rarely have I felt being understood by someone else interpreting for me, translating for me or presenting me. In that way it was a challenge to say, 'We are still kind of un-noble to you', because non-Indians have their own perception of us in a way... what they perceive us to be, you know...

S.G.: Yes... And how would you describe your relationship to photography? Your approach as a photographer?

R.R.W.: Well, it seems that in the 60s and 70s photography was being more and more accepted as a fine art form if you will, but not in my limited area... Perhaps in Europe or other parts of the world like New York City it was more widely accepted or more already entrenched. But in my limited world at that time, I was just beginning to see that photography was becoming more and more its own valid art form. There are multi purposes for photography: news, journalism, etc. But I wanted to use it in another way. I loved some of the experimental techniques of that time, like transfer or photo collages. So, I never really considered myself to be a pure photographer or in fact even a pure painter. Whatever avails itself to me, whatever tool, whatever situation or circumstance I am working under, or whatever subject I am trying to pursue, understand and explore, whether it is painting, the camera or graphics... For me it was just experimenting, they overlapped much. Like today I still paint, I still take photographs, and add or mix text and writing... I don't know how to explain it [Laughing]... I have used art to explore my own personal journey. I noticed in the technology today the use of new terms, like the interface. And I think the interface could be the camera, could be film or the digital, to cross over into other cultures. So I've always played with that idea of interface... But I think that for me the camera was always another way of seeing that I didn't understand... Another way to be seen and to see.

S.G.: Could you speak a little about the relationship you have with the subjects you photograph? For example, I think more importantly about your *Street Chiefs* series.

R.R.W.: Yeah, ok. I remember in 1968 I was in Oklahoma city bus station on the way to New Mexico. The bus station there was a downtown kind of a real skid row, if you will. I was seeing a lot of Native Americans on the streets, like homeless, social ills, alcoholism... It threw me off. I couldn't understand because I came from a real community, a small Indian community... So anyway, it stayed in my mind when I saw it because I had never seen it in an urban setting. A year

or so later, I came back with a camera. But I know it was based on trust. Now that I go back and revisit that, I realize it was something I didn't understand, that's why I pursued it. Even though I was a Native American, there was a lot of mistrust when I was carrying a camera. And they didn't realize or understand how I was going to use the photographs. I didn't have any intent. I just began to document things that would catch my eyes. I was seeing all these beautiful men and I knew they all had a backstory before they arrived on the street to be homeless. So, it took me some time to gain their trust you know, because of our history with the camera being used to criminalize us or to have non-Indians come to make the photographs and use them for some other purpose without the permission of the people or without them knowing. So, I made it a point for them not to just be mere subject matter, you know. I got to know many of them. I would be there all the time. So in fact, I kind of was on the street myself, not homeless but... So, I think the relationship with the subjects was about trust. I began to gain their trust. At that time I had no idea about showcasing the works, framing them and exhibiting them. The idea came from an artist by the name of Edgar Heap of Birds. He said, 'This work should be seen.' He told me that I should submit this work for an exhibition that began at that time... And a lot of Indian people, even some other Indian artists, didn't understand what I was doing. They thought I was showing a negative side of our people, the downtrodden Indian. But it led me to explore this...

Then later, there were other great exhibitions that originated out of New York, Philadelphia and other cities from the east coast about homelessness in America. So, a number of photographers and photojournalists began to document that and... But I had to stand beside my work and explain or defend it for Native Americans. My take on it was that these images aren't just about the recent homelessness. It is about historical displacement. Ours is not just a recent arrival at being homeless, landless. There's been several removals of the tribes from the Indians Nations in the east coast and the south-eastern parts of America where my people come from. According to the politics of the day, the US government removed all Indigenous people from the East across the Mississippi river to the West. So, what is now Oklahoma was called Indian Territory. Indian Territory was going to be specifically just for Indian people. But then, once again displacing us... They opened it up for the land run for non-Indians, and it became the state of Oklahoma. So, there was a series of displacing Indian people to the west of the Mississippi river. All this background was part of the *Street Chiefs* series you know, it wasn't just about recent homelessness but about the continuing displacement of Indian people...

S.G.: And you did this series for a few years... It's reproduced in one of the catalogues I am looking at and some of the photos are dated in the 80's...

R.R.W.: Yes. I've been doing them since the 70's.

S.G.: Do you continue today?

R.R.W.: Now, it's almost like another subject... because of the economics of the country, there is another generation of Indians going to the urban areas for jobs or for training. They come to the city because there's no economic development in their own little home areas...

But at the time I took some photographs in Los Angeles too, one of the largest skid rows in the world I think, and it's even larger now. As I mentioned, Edgar Heap of Birds put together a kind



of artist coop called *The Makers* and he said, 'You should show this work.' Then I began to showcase this work more in 1978, 1979, and the 1980's.

S.G.: Do you think your work was influenced by what was happening at the time, like the Alcatraz or the Wounded Knee siege and the AIM movement?

R.R.W: Oh, yes! We did try to get to Alcatraz. On the Thanksgiving break weekend, we drove out to San Francisco. Of course, the coast guards and the security were trying to... There were no boats going from the San Francisco Bay to Alcatraz. So, we only got to spend a couple of days there, and then we came back to school in Santa Fe... But then I did participate in Wounded Knee. Yeah, I think at that time... You know, I am from the 60s... The 60s was its own dynamic time: the counterculture, music, the arts, drugs [laughing], Students for a Democratic Society, the Civil Rights Movement, Women's Rights were coming to the forefront, Latinos and Mexican Americans harvesting the food, the Vietnam war, Nixon... So, there were a lot of things going on... And Native Americans were definitely looking. You know, I had my own pain and anger... We felt like we were being left out and then Alcatraz happened in '69... It gave us an urge. At the time I didn't know how to be an artist and make your livelihood, which is rare you know [laughing]... But then I went to California and then from California I went to South Dakota in 1973, Wounded Knee, and... I met with some of my fellow students. I actually carried a camera there too... The camera was my weapon. I had a rifle but I also carried a camera, and it was confiscated when I was arrested... So yeah, I think that Wounded Knee really helped in redefining my role as an artist. I began to look at the artists and the writers who were in the forefront of the struggles in Central America. They were the ones who were murdered, arrested, incarcerated... The artists were in the forefront of the people's struggle there, so I began to relate to that. I began to see that art could have a bigger role, that it was not just limited to marketing if you will. Art could have other impact... So, Wounded Knee was definitely an influence, an event that... I grew up in a time where... In my early childhood, it wasn't good to claim your Indianness. There were government sanctions, federal laws for acculturation, assimilation programs, the Indian boarding schools, the native languages forbidden... It was an experiment that didn't work. It failed on us but it left many of us... We couldn't really be who we were, who we should be. We should be who we are, now we know that. So, I can remember being ashamed sometimes of being Indian in my youth or in high school... trying to fit in. It's only when I arrived in Santa Fe and I met other Native students like myself, from reservations, from urban areas, from different settings across the country... That was another stepping stone for me I think, being around like-minded people, people who were somewhat lost, looking for something... We were emotionally pained, angry, and maybe even lacking pride in who we were. But that quickly changed, you know. We're talking about history now... But I've always wondered, 'Who owns History?' We own our own family history, personal history... But otherwise, there is a political deviation, we see it today...

But I would say that those experiences - Santa Fe in the mid '60s and late '60s, then Wounded Knee in '73 - have really impacted me as a tribal citizen. I realized I could use the art to have an impact or an influence. I mean I am an artist ... I began to embrace how some of our arts survived all those political limitations placed on us. I guess I am saying that I am a descendant of all that. I am a descendant of all our collective history, our collective Indian history on this continent. When European history arrived here, it became American history, United States history, and ours began to be lost and so... Somehow our people managed to survive, not with any compromise but with surviving strategies, survival techniques... We learnt English but we kept speaking our language

underneath the table, not out in public; we kept some of our ceremonies but we didn't... You know, the federal law *American Indian Religious Freedom Act* was passed only in 1978. 1978... So, not this long ago it was still against the special law for us to practice our ceremonies and our traditional ways. But somehow, some of it managed to go underground and survive, and we have it today... But I think either way for me, with all due respect with my tribal mythology and my tribal origins... As an artist, I am an individual but I also have a responsibility for my people, my tribe, my community. I just don't go freelancing as an individual like that, you know. To counterbalance or to balance with respect for the tribal cultures, one creates their own personal mythology as well. You create from that and you also continue your tribal mythology...

S.G.: And did art help you respect your tribal mythology? How did you find a way to infuse these mythologies into your art? Not sure my question is very clear [laughing]...

R.R.W.: Well, I think there is room you know... Native artists, photographers, filmmakers... I have a great faith in the upcoming young filmmakers and the different mediums now. They know more and more... the past couple generations since my generation was the new... all in a circle, it came back around. It's good to be who we are. We *should* be who we are. With or without being allowed [laughing]... So I think there's... I can't speak for all tribes. That's one of the other risks or dangers, to generalize all Indians.

They're all very specific and distinct in their own mythologies, their own culture and languages. But then there are a lot of commonalities... I think many Native languages are being written now, and I think one of the earliest one was the Cherokee. They were able to get to the press or use their own and develop their own kind of syllabary writing. So now we're seeing the continuations of these generations picking up the language. Many universities now accept or grant... the foreign language requirements to graduate used to be French, Spanish, and now they are accepting native languages as part of that language requirement. I guess the dominant language is still English.

I don't know if I answered you about the tribal mythologies and personal mythologies, but I think sometimes it's kind of in the unknown for me... kind of over explaining it I guess is... Sometimes in interviews or talks, I can over explain or get too philosophical when it's related to art or the arts. But you know, I would say that any sense of aesthetics that I have, or formal training, came from... I came from a non-nuclear family, an extended family with generational families living together and the language spoken was Native, then English was later. So I think that I would always want to acknowledge that first and foremost. A way to do it was how I began, with a Native language, Yuchi language. My grandmother who raised me, she didn't read or write the English language and she never had a formal education. But I realize now that she was not only my first teacher, but my best teacher. The language afforded me perspectives to the world around us. I particularly got sensitized to the inequalities and inequities that Native people had...

So there were a lot of influences on my, I hate to just say, artistic aesthetics. But I learned some that weren't from an academic or formal education, I learned them from an oral cultural tradition. I didn't know at the time, either, or how to even compare them. Not trying to compare them now but...

Anyways, I was thinking about influences, there are a lot of influences. There are different frames of references and all that, but I think what I meant... My sense of aesthetics is always in proportion to my Indian sensibility. That's more of a natural one, from nature. The seasons or the moon and sun, water, air. Those are to me just common sense sensibilities. But with most of my work though, I guess *Street Chiefs* and other works, I've expressed from the contradictions that I see. How can

we assert Native American stuff? We're the homeland people of the hemisphere. We're the, how do you say... We welcomed everyone who settled here. And then we get displaced or... placed on reservations with limited resources... So a good amount of the work, I should say, comes from that kind of contradictions that I witnessed or been a part of. And so I've expressed from that. So in some ways most work created is autobiographical. But sometimes it is a challenge. When it's autobiographical then the challenge is to make it accessible to other people, to share understanding. It can't be just about you.

S.G.: Yes... We could go to the next question now, if you're okay, and discuss the events or specific moments you would consider to have been most significant for your path as a photographer. You already spoke about the American Indian Arts school in Santa Fe and Wounded Knee, but do you think about other moments or events that have been important or significant for you regarding photography?

R.R.W.: Oh yes, there have been many. Some of them have been sort of away from the artistic community. I think there's more... You know I told you I went to Europe, to France, in 1969. It was when the Americans landed on the moon and...

S.G.: Was it for an art school or something like that?

R.R.W.: When I went to France, I worked with a French videographer... In '69 we went in Paris for a month and... But I think for me those kind of exchanges are... Because people are interested in Indian culture, but then at the same time, perhaps we would be interested in your culture. Your food, your culture, your language, arts. But it was somehow kind of one sided. There's always interest or questions for us and hardly any return. Perhaps we're interested in your culture too... But I think I learned from those visits and the three summers in France, between Marseille and Paris and working with...

Just a moment [speaking off the phone to someone else]. Can you hold just a second?

S.G.: Yeah sure.

R.R.W.: I am running out in the wind now, so it's very windy here and I had to step out. Can we do this in two parts perhaps? I feel like I'm rambling.

S.G.: Oh yeah, sure. Do you want me to call you back another time, like tomorrow or Monday?

R.R.W.: Yes, that would be good. Monday would be good. My grand-daughter just came at the door. We go down by the river and walk in the evenings...

S.G.: Oh that's great. No problem, we'll finish this later then. Thank you very much for your time and for what you shared so far.

R.R.W.: Ok great. I'll email you what time I will be available on Monday. Thank you and Sorry I had to run.

## ANNEXE L

### Certification d'approbation éthique et Avis final de conformité

**UQÀM** | Comités d'éthique de la recherche  
avec des êtres humains

No. de certificat: 1160  
Certificat émis le: 20-06-2017

#### CERTIFICAT D'APPROBATION ÉTHIQUE

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE 2: communication, science politique et droit, arts) a examiné le projet de recherche suivant et le juge conforme aux pratiques habituelles ainsi qu'aux normes établies par la *Politique No 54 sur l'éthique de la recherche avec des êtres humains* (Janvier 2016) de l'UQAM.

Titre du projet: Photographie, autoreprésentation et reconquête de soi: les expositions collectives de photographes autochtones en Amérique du Nord depuis les années 1980  
Nom de l'étudiant: Sophie GUIGNARD  
Programme d'études: Doctorat en histoire de l'art  
Direction de recherche: Vincent LAVOIE

#### Modalités d'application

Toute modification au protocole de recherche en cours de même que tout événement ou renseignement pouvant affecter l'intégrité de la recherche doivent être communiqués rapidement au comité.

La suspension ou la cessation du protocole, temporaire ou définitive, doit être communiquée au comité dans les meilleurs délais.

**Le présent certificat est valide pour une durée d'un an à partir de la date d'émission.** Au terme de ce délai, un rapport d'avancement de projet doit être soumis au comité, en guise de rapport final si le projet est réalisé en moins d'un an, et en guise de rapport annuel pour le projet se poursuivant sur plus d'une année. Dans ce dernier cas, le rapport annuel permettra au comité de se prononcer sur le renouvellement du certificat d'approbation éthique.



Mouloud Boukala  
Président du CERPE 2 : Facultés de communication, de science politique et droit et des arts  
Professeur, École des médias

## AVIS FINAL DE CONFORMITÉ

Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPÉ plurifacultaire) a examiné le projet de recherche suivant et le juge conforme aux pratiques habituelles ainsi qu'aux normes établies par la *Politique No 54 sur l'éthique de la recherche avec des êtres humains* (janvier 2016) de l'UQAM.

Titre du projet : PHOTOGRAPHIE, AUTOREPRÉSENTATION ET DÉCOLONISATION : LES CATALOGUES ET BROCHURES D'EXPOSITIONS COLLECTIVES DE PHOTOGRAPHES AUTOCHTONES AUX ÉTATS-UNIS ET AU CANADA–1984-2009.

Nom de l'étudiant : Sophie Guignard

Programme d'études : Doctorat en histoire de l'art

Direction(s) de recherche : Vincent Lavoie

Merci de bien vouloir inclure une copie du présent document et de votre certificat d'approbation éthique en annexe de votre travail de recherche.

Les membres du CERPÉ plurifacultaire vous félicitent pour la réalisation de votre recherche et vous offrent leurs meilleurs voeux pour la suite de vos activités.



Raoul Graf, M.A., Ph.D.  
Professeur titulaire, département de marketing  
Président du CERPÉ plurifacultaire

## BIBLIOGRAPHIE

### RÉFÉRENCES PAR THÉMATIQUES

#### 1. Catalogues et brochures du corpus de la thèse

- ALISON, Jane & Barbican Art Gallery. (1998). *Native Nations: Journeys in American Photography* [Catalogue d'exposition]. Londres : Barbican Art Gallery in association with Booth-Clibborn Eds.
- HENRY, Victoria, NIRO, Shelley & Thunder Bay Art Gallery. (1994). *From Icebergs to Iced Tea* [Catalogue d'exposition]. Thunder Bay : Thunder Bay Art Gallery.
- HILL, Lynn & McMichael Canadian Art Collection. (1995). *AlterNative: contemporary photo compositions* [Catalogue d'exposition]. Kleinburg : McMichael Canadian Art Collection.
- HOOD MUSEUM OF ART. (1995). *Image and Self in Contemporary Native American Photoart: Carm Little Turtle, Shelley Niro, Jolene Rickard, Hulleah Tsihnahnajinnie, Richard Ray Whitman* [Catalogue d'exposition]. Hanover, N.H : Dartmouth College.
- KUNARD, Andrea, LOFT, Steven & National Gallery of Canada. (2009). *Steeling the Gaze: Portraits by Aboriginal Artists* [Catalogue d'exposition]. Ottawa : National Gallery of Canada.
- KUNARD, Andrea, et LOFT, Steven & Musée des Beaux-arts du Canada. (2009a). *Regards d'Acier: Portraits par des artistes autochtones* [Catalogue d'exposition]. Ottawa : Musée des Beaux-arts du Canada.
- LOFT, Steven, MADILL, Shirley & Art Gallery of Hamilton. (2000). *Alt.shift.control: Musings on Digital Identity* [Catalogue d'exposition]. Hamilton : Art Gallery of Hamilton.
- LOMAHAFTEWA, Gloria A. & Heard Museum. (1990). *Language of the Lens: Contemporary Native American Photographers, June 16, 1990-March 24, 1991* [Catalogue d'exposition]. Phoenix, Arizona : Heard Museum.
- NIIPA. (1985). *Visions: an Exhibition of Contemporary Native Photography* [Catalogue d'exposition]. Hamilton : Native Indian/Inuit Photographers Association.
- NIIPA. (1986). *Silver Drum: Five Native Photographers : George Johnston, Dorothy Chocolate, Richard Hill, Murray McKenzie, Jolene Rickard* [Catalogue d'exposition]. Hamilton : Native Indian/Inuit Photographers Association.
- NIIPA. (1991). *No Borders: Works by Four North American Native Photographers* [Catalogue d'exposition]. Hamilton : Native Indian/Inuit Photographers Association.

- NIIPA. (2000). *Reminiscing* [Catalogue d'exposition]. Hamilton : Native Indian/Inuit Photographers Association.
- ROALF, Peggy & Aperture Foundation. (1995). *Strong Hearts: Native American Visions and Voices* [Catalogue d'exposition]. New York : Aperture.
- SMITH, Jaune Quick-To-See & Southern Plains Indian Museum and Crafts Center. (1984). *Contemporary Native American Photography* [Catalogue d'exposition]. Anadarko, Oklahoma : Southern Plains Indian Museum and Crafts Center.
- TSINHNAHJINNIE, Hulleah, PASSALACQUA, Veronica & C.N. Gorman Museum. (2006). *Our People, Our Land, Our Images: International Indigenous Photographers* [Catalogue d'exposition]. C.N. Gorman Museum University of California Davis; Heyday Books.

## 2. Textes du corpus de la thèse

- EDWARDS, Elizabeth. (1998). The resonance of Anthropology. In Jane ALISON & Barbican Art Gallery. *Native Nations: Journeys in American Photography* (p. 187-203) [Catalogue d'exposition]. Londres : Barbican Art Gallery in association with Booth-Clibborn Eds.
- GIDLEY, Mick. (1998). A Hundred Years in the Life of American Indian Photographs. In Jane ALISON & Barbican Art Gallery. *Native Nations: Journeys in American Photography* (p. 153-167) [Catalogue d'exposition]. Londres, Barbican Art Gallery in association with Booth-Clibborn Eds.
- HARLAN, Theresa. (1995). Creating a Visual History: A Question of Ownership. In Peggy ROALF & Aperture Foundation. *Strong Hearts: Native American Visions and Voices* (p. 20-32) [Catalogue d'exposition]. New York : Aperture.
- HARLAN, Theresa. (1998). Indigenous Photographies: A Space for Indigenous Realities. In Jane ALISON & Barbican Art Gallery. *Native Nations: Journeys in American Photography* (p. 233-245) [Catalogue d'exposition]. Londres : Barbican Art Gallery in association with Booth-Clibborn Eds.
- HILL, Rick. (1985). Historical Overview. Through the Lens Darkly. In NIIPA. *Visions: an Exhibition of Contemporary Native Photography* (p. 7-9) [Catalogue d'exposition]. Hamilton : NIIPA.
- HILL, Rick. (1991). No Tourists Allowed: Only Indians with Cameras, Please! In NIIPA. *No Borders: Works by Four North American Native Photographers* (p. 24-29) [Catalogue d'exposition]. Hamilton : NIIPA Gallery.
- PASSALACQUA, Veronica. (2006). Introduction. In Hulleah TSINHNAHJINNIE and Veronica PASSALACQUA & C.N. Gorman Museum. *Our People, Our Land, Our Images: International Indigenous Photographers* (p. xi-xxiii) [Catalogue d'exposition]. C.N. Gorman Museum University of California Davis; Heyday Books.

RICKARD, Jolene. (1995). Sovereignty: A Line in the Sand. In Peggy ROALF & Aperture Foundation. *Strong Hearts: Native American Visions and Voices* (p. 51-54) [Catalogue d'exposition]. New York : Aperture.

RICKARD, Jolene. (1998). The Occupation of Indigenous Space as 'Photograph'. In Jane ALISON & Barbican Art Gallery. *Native Nations: Journeys in American Photography* (p. 57-71) [Catalogue d'exposition]. Londres : Barbican Art Gallery in association with Booth-Clibborn Eds.

SMITH, Paul Chaat. (1995). Ghost in the Machine. In Peggy ROALF & Aperture Foundation. *Strong Hearts: Native American Visions and Voices* (p. 6-9) [Catalogue d'exposition]. New York : Aperture.

TSINHNAHJINNIE, Hulleah. (1998). When Is a Photograph Worth a Thousand Words? In Jane ALISON & Barbican Art Gallery. *Native Nations: Journeys in American Photography* (p. 41-56) [Catalogue d'exposition]. Londres : Barbican Art Gallery in association with Booth-Clibborn Eds.

### 3. Photographie autochtone (références hors corpus)

AHLBERG YOHE, Jill, GREY EAGLE, Jaida, RILEY, Casey & Minneapolis Institute of Arts. (2023). *In Our Hands: Native Photography, 1890 to Now* [Catalogue d'exposition]. Minneapolis : Minneapolis Institute of Arts.

ANSARI, Hibah. (2023, 12 octobre). Native Photographers Showcase Their Communities: A First-Of-Its-Kind Exhibition Opens at Minneapolis Institute of Art. *Sahan Journal*. Récupéré le 30 novembre 2023 de <https://sahanjournal.com/culture-community/minneapolis-institute-of-arts-native-photography-exhibit-jaida-grey-eagle/>

BOWANNIE, Mary K. (2009, Fall). Our People, Our Land, Our Images: International Indigenous Photographers [Review]. *The American Indian Quarterly*, 33(4), 566-568.

CHARTRAND, Rhéanne & McMaster Museum of Art. (2017). *#nofilterneeded. Shining Light on the Native Indian/Inuit Photographers' Association, 1985-1992* [Catalogue d'exposition]. Hamilton, ON : McMaster Museum of Art.

CHARTRAND, Rhéanne. (s.d.). Native Indian/Inuit Photographers' Association. *Building Cultural Legacies*. Récupéré le 10 février 2022 de <https://buildingculturallegacies.ca/artist/native-indian-inuit-photographers-association-niipa/>

CORTRIGHT, Barbara. (1985, Fall). Photographing Ourselves: Contemporary Native American Photography. *Artspace : Southwestern Contemporary Arts Quarterly*, 9(4), 12-13.



- CRONIN, J. Keri Lynn. (2000). *Changing Perspectives: Photography and First Nations Identity* [Mémoire de Maîtrise. Queen's University]. Récupéré de <http://docplayer.net/13371532-Photography-and-first-nations-identity.html>
- DUBIN, Margaret. (1999). Native American Imagemaking and the Spurious Canon of the "Of-And-By" [Review]. *Visual Anthropology Review*, 15(1), 70-74.
- EVANS, Lara M. (2017). Setting the Photographs Aside: Native North American Photography Since 1990. In Kate MORRIS, James H. NOTTAGE & Veronica PASSALACQUA (eds.). *Native Art Now!: Developments in Contemporary Native American Art Since 1992* (p. 236- 261). Indianapolis : Eiteljorg Museum of American Indians and Western Art.
- FARRELL RACETTE, Sherry. (2011). Returning Fire, Pointing the Canon: Aboriginal Photography as Resistance. In Carol PAYNE & Andrea KUNARD (eds.). *The Cultural Work of Photography in Canada* (p. 70-90). McGill-Queen's Press-MQUP.
- GIDLEY, Mick. (2000). Reflecting Cultural Identity in Modern American Indian Photography. In Thomas CLAVIEZ & Maria MOSS (eds). *Mirror Writing: (Re-)Constructions of Native American Identity* (p. 257-282). Galda & Wilch.
- GUIGNARD, Sophie. (2023). Usages et stratégies photographiques autochtones au Québec : d'une présumée absence à des présences manifestes. Dans Louise VIGNEAULT (dir.). *Créativités autochtones actuelles au Québec. Arts visuels et performatifs, musique, vidéo* (p. 282-311). Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- HARLAN, Theresa. (1993). A Curator's Perspective: Native Photographers Creating a Visual Native American History. *Exposure*, 29(1), 12-22.
- HARLAN, Theresa. (1993a). Message Carriers: Native Photographic Messages. *Views. The Journal of Photography in New England*, 13, 3-7.
- HARLAN, Theresa. (1995a). As In Her Vision: Native American Women Photographers. In Diane NEUMAIER (ed.). *Reframings: New American Feminist Photographies* (p. 114-124). Philadelphia : Temple University Press.
- HARLAN, Theresa. (1999). Adjusting the focus for an Indigenous presence. In Carol Squiers (dir.). *Over Exposed: Essays on Contemporary Photography* (p.134-152). New York : New Press.
- HILL, Richard William. (2003). Living Memory. In SWEET GRASS COLLECTIVE & Thunder Bay Art Gallery. *Everyday Light. Family Photographs Selected by Contemporary First Nations Artists* (p. 10-11) [Catalogue d'exposition]. Thunder Bay, ON : Thunder Bay Art Gallery.
- HILL, Richard William. (2015, November). Signs of Success: Class mobility and Consumer Capitalism in Contemporary Indigenous Photography. *Prefix Photo*, (32), 42-63.

- HILL, Rick. (1993). In Our own Image: Stereotyped Images of Indians Lead to New Native Art form. *Exposure*, 29(1), 6-11.
- JENSEN, Joan. (1998). Native American Women Photographers As Storytellers. Récupéré le 20 août 2022 de <https://cla.purdue.edu/academic/rueffschool/waaw/jensen/NAW.html>
- JOHNSTON, Patricia (dir.). (1993, Fall). Native American Photography [Numéro spécial]. *Exposure*, 29(1).
- JOURNÉE-DUEZ, Aurélie. (2020). *Artistes femmes, queer et autochtones face à leur(s) image(s) : pour une histoire intersectionnelle et décoloniale des arts contemporains autochtones aux États-Unis et au Canada (1969-2019)* [Thèse de doctorat. Paris, EHESS.]
- KRIVDOVA, Zofia. (2014). *Steeling the Gaze: Collaborative curatorial practices and Aboriginal art*. [Mémoire de Maîtrise. Université Concordia]. Récupéré de [https://spectrum.library.concordia.ca/979017/1/Krivdova\\_MA\\_F2014.pdf](https://spectrum.library.concordia.ca/979017/1/Krivdova_MA_F2014.pdf)
- LIPPARD, Lucy. (1999). Independent Identities. In William Jackson RUSHING (ed.). *Native American Art in the Twentieth Century* (p. 134-148). London : Routledge.
- MARACLE, Yvonne. (1994). NIIPA... in the beginning. *NIIPA Summer issue*, 4-6.
- MARTIN, Kathleen J. (2013). Native footprints: Photographs and stories written on the land. *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, 2(2), 1-24.
- MASAYESVA, Victor & YOUNGER, Erin. (1983). *Hopi Photographers/ Hopi Images*. Tucson, Ariz. : Sun Tracks & University of Arizona Press.
- NANIBUSH, Wanda. (2019, Spring). Notions of Land. Indigenous Artists and the Forms of Visual Sovereignty. *Aperture [Earth]*, (234), 72-77.
- NEWTON, Gael. (2006). The Elders: Indigenous Photography in Australia. In Brenda L. CROFT & National Gallery of Australia. *Michael Riley: Sights Unseen* (p. 47-58) [Catalogue d'exposition]. Canberra : National Gallery of Australia.
- NIIPA. (1986b). *NIIPA portrayals: Photography by Native Indian/Inuit people*. Hamilton : Native Indian/Inuit Photographers' Association.
- NIIPA. (1989). *Conference summary report of the 4th annual Native Indian/Inuit Photographers' Conference held at Hamilton, Ontario, October, 1988*. Hamilton, ON : Native Indian/Inuit Photographers' Association.
- NIIPA. (1990, January). *Crossroads* [Special Edition]. Hamilton : Native Indian/Inuit Photographers' Association.
- NIIPA. (1991, Fall). *NIIPA Gallery* [Quarterly Newsletter]. Hamilton : Native Indian/Inuit Photographers' Association.

- NIIPA. (1996, Spring-Summer). *Native Indian/Inuit Photographers' Association* [Newsletter]. Hamilton : Native Indian/Inuit Photographers' Association.
- NIIPA. (2002-2003, Winter-Spring). Native Indian/Inuit Photographers' Association [Newsletter]. Hamilton : Native Indian/Inuit Photographers' Association.
- PAAKSPUU, Kalli. (2018). Embodiment as Discourse in Indigenous Photography: Narrative as Multiplicitous Reality. In *Democracy 2.0*, 85-108.
- PASSALACQUA, Veronica. (2009). Finding Sovereignty Through Relocation: Considering Photographic Consumption. In Henrietta LIDCHI & Hulleah TSINHNAHJINNIE (eds.), *Visual Currencies: Reflections on Native Photography* (p. 19-36). Edinburgh : National Museums Scotland.
- PASSALACQUA, Veronica. (2017). Introduction to Photography, Film, and Performance. In Kate MORRIS, James H. NOTTAGE & Veronica PASSALACQUA (eds.). *Native Art Now!: Developments in Contemporary Native American Art Since 1992* (p. 224-235). Indianapolis : Eiteljorg Museum of American Indians and Western Art.
- PAYNE, Carol & THOMAS, Jeffrey. 2002. Aboriginal Interventions into the Photographic Archives: A Dialogue between Carol Payne and Jeffrey Thomas. *Visual Resources*, 18(2), 109–25.
- PEDRI-SPADE, Celeste. (2016). Waasaabikizo: Our pictures are good medicine. *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, 5(1), 45-70.
- PEDRI-SPADE, Celeste. (2017). ‘But they were never just the master’s tools’: The Use of Photography in Decolonial Praxis. *AlterNative: An International Journal of Indigenous Peoples*, 13(2), 1-8.
- PODEDWORN, Carol. (1996). New World Landscape: Urban First Nations Photography – Interview with Jeffrey Thomas. *FUSE*, 19(2), 34-40.
- RATNAM, Niru. (1999). Native Nations: Journeys in American Photography [Review]. *Frieze*, (45). Récupéré le 13 juillet 2023 de <https://www.frieze.com/article/native-nations-journeys-american-photography>
- RED STAR, Wendy & FAMIGHETTI, Michael. (2020). *Native America*. New York : Aperture Foundation.
- ROCKINGHAM, Graham. (2018, January 11). Hamilton Group Was Key to Giving Indigenous Photography a National Perspective: Shining Light on the Native Indian/Inuit Photographers’ Association, 1985-1992. *The Hamilton Spectator*. Récupéré le 18 mars 2019 de <https://www.thespec.com/opinion-story/8046234-hamilton-group-was-key-to-giving-indigenous-photography-a-national-perspective/>

- ROHRBACH, John & WILSON, William James Erasmus & Amon Carter Museum of American Art. (2022). *Speaking with Light: Contemporary Indigenous Photography* [Catalogue d'exposition]. Santa Fe : Radius Books.
- SILKO, Leslie Marmon. (1996). The Indian With a Camera. In *Yellow woman and a beauty of the spirit: Essays on Native American life today* (p. 175-179). New York : Simon and Schuster.
- SILKO, Leslie Marmon. (1996). On Photography. In *Yellow woman and a beauty of the spirit: Essays on Native American life today* (p. 180-186). New York : Simon and Schuster.
- SIOUI DURAND, Guy. (2009a). Regards d'acier : portraits par des artistes autochtones, Musée canadien de la photographie contemporaine au Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, du 31 octobre 2008 au 22 mars 2009 [Compte rendu d'exposition]. *Ciel variable : art, photo, médias, culture*, (82), 67-71.
- SUGRUE, Meagan. (2012). Humour in Contemporary Indigenous Photography: Re-focusing the Colonial Gaze. *The Arbutus Review*, 3(2), 61-79.
- SWAIA and IAIA, (1993). *Through the Native Lens* [dépliant d'exposition].
- SZIKORA, Erin. (2020). *Visual Sovereignty and the Making of NIIPA: Tracing an Archival History of the Native Indian/Inuit Photographers' Association (1985-2005/2006)*. [Mémoire de Maîtrise. OCAD University, Toronto.]
- THE FOOTHILLS SENTINEL. (1990, June 13). A Part of the Heard's Native American Exhibit 'Language of the Lens' Steps Toward Culture Preservation. *The Foothills Sentinel* [Supplement], 12.
- TSINHNAHJINNIE, Hulleah. (1993). Compensating Imbalances. *Exposure*, 29(1), 29-30.
- TSINHNAHJINNIE, Hulleah. (2005). Native Peoples and Photography. In Robin LENMAN (dir.). *The Oxford Companion to the Photograph* (p. 434-438). Oxford : Oxford University Press.
- WARRIOR, Claire. (2000). Native Nations: Journeys in American Photography [Book Review]. *Journal of Museum Ethnography*, 12(12), 169–171.
- WHITE, Bruce M. (2007). *We are at home: pictures of the Ojibwe people*. St. Paul : Minnesota Historical Society Press.

#### **4. Photographes autochtones (historiques, modernes, contemporains) et leur travail**

- ADAMS, Philip. (1985, July 19). Jonhston's Inside View. *Whitehorse Star*, 8-9.
- AGUILAR, Dugan & HARLAN, Theresa. (2015). *She Sang Me a Good Luck Song: The California Indian Photographs of Dugan Aguilar*. Berkeley California : Heyday.

- ALBRIGHT, Peggy. (1997). *Crow Indian Photographer: The Work of Richard Throssel*. Albuquerque : University of New Mexico Press.
- ASKREN, Mique'l. (2006). *From Negative to Positive: B.A. Haldane, Nineteenth Century Tsimshian Photographer* [Mémoire de Maîtrise. University of British Columbia.]
- BENNETT, Melissa, HILL, Greg A, PENNEY, David W., Art Gallery of Hamilton & Smithsonian's National Museum of the American Indian (2023). *Shelley Niro: 500 Year Itch* [Catalogue d'exposition]. Hamilton, ON / New York, NY: Art Gallery of Hamilton & Smithsonian's National Museum of the American Indian.
- GEDDES, Carol (dir). (1997). *Picturing A People: George Johnston, Tlingit Photographer* [DVD]. Office Nation du Film. Récupéré de [https://www.onf.ca/film/picturing\\_a\\_people\\_george\\_johnston/](https://www.onf.ca/film/picturing_a_people_george_johnston/)
- HARRIS, Alexandra N. (2021, Summer). Memories of Lee Marmon: A Lifetime of Photographic Storytelling in New Mexico. *American Indian magazine, Smithsonian Institution*, 22(2). Récupéré le 30 octobre 2022 de <https://www.americanindianmagazine.org/story/memories-of-lee-marmon>
- HILL, Richard W. (2010). *Arthur Renwick: Mask*. Richmond, BC : Richmond Art Gallery.
- HILL, Rick & HILL, Tom. (1985a). *Pow Wow Images: An Exhibition of Photographs by Jeffrey Thomas* [Brochure d'exposition]. Thunder Bay, ON : Thunder Bay Art Gallery.
- LENNON, Madeline. (2014). *Shelley Niro: Seeing through Memory*. London, ON : Blue Medium Press.
- MARMON, Lee & CORBETT, Tom. (2015). *Laguna Pueblo a Photographic History*. Albuquerque : University of New Mexico Press.
- MCNEIL, Larry. (2009). fly by night mythology, An Indigenous Guide to White Man, or How to Stay Sane When the World Makes No Sense. In Maria Sháa Tláa WILLIAMS (ed.). *The Alaska Native Reader: History, Culture, Politics* (p. 272-282). Durham : Duke University Press.
- MCNEIL, Larry. (2009b). American Myths and Indigenous Photography. In Henrietta LIDCHI & Hulleah TSINHNAHJINNIE (eds.). *Visual Currencies: Reflections on Native Photography* (p. 109-122). Edinburgh : National Museums Scotland.
- MEREDITH, America. (2019). In Focus. Jennie Ross Cobb: Cherokee Female Seminary Graduating Class, 1902. In Jill AHLBERG YOHE, Teri GREEVES & Minneapolis Institute of Art (eds.). *Hearts of Our People: Native Women Artists* (p. 114-115) [Catalogue d'exposition]. Minneapolis, MN: Minneapolis Institute of Art.
- MITHLO, Nancy Marie. (2014). *For a love of his people: The photography of Horace Poolaw*. Washington: National Museum of the American Indian.

- MOREL, Gaëlle, BURTYNSKY, Edward, NANIBUSH, Wanda, RICE, Ryan & Ryerson Image Centre. (2018). *Shelley Niro*. [Catalogue d'exposition] Göttingen : Steidl.
- NEEL, David. (1992). *Our Chiefs and Elders – Words and Photographs of Native Leaders*. Vancouver : UBC Press.
- PASSALACQUA, Veronica. (2003). Hulleah Tsinhnahjinnie. In Lucy LIPPARD (dir.), *Path Breakers: the Eiteljorg Fellowship for Native American Fine Art* (p. 81-98). Indianapolis : Eiteljorg Museum and University of Washington Press.
- PITSEOLAK, Peter & EBER, Dorothy. (1993). *People from Our Side: A Life Story with Photographs*. Montreal : McGill-Queen's University Press.
- STRATHMAN, Nicole Dawn. (2013). *Through Native Lenses: American Indian Vernacular Photographies and Performances of Memories, 1890-1940* [Thèse de Doctorat. University of California, Los Angeles]. Récupéré de <https://escholarship.org/uc/item/5ns1s9wr>
- STRATHMAN, Nicole Dawn. (2020). *Through A Native Lens. American Indian Photography*. Norman : University of Oklahoma Press.
- THOMAS, Jeff. (2009). Talk with artist Jeff Thomas [Conférence donnée dans le cadre de l'exposition *Stealing the Gaze*]. Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa. Récupéré le 23 mai 2017 de [http://www.gallery.ca/en/learn/Jeff\\_Thomas.php](http://www.gallery.ca/en/learn/Jeff_Thomas.php)

## 5. Histoire des rapports entre peuples autochtones et photographie

- ANGEL, Naomi & WAKEHAM, Pauline. (2016). Witnessing In Camera: Photographic Reflections on Truth and Reconciliation. In Keavy MARTIN & Dylan ROBINSON (eds). *Arts of Engagement: Taking Aesthetic Action in and Beyond the Truth and Reconciliation Commission of Canada* (p. 93-134). Waterloo Ontario Canada : Wilfrid Laurier University Press.
- BERNARDIN, Susan. (2003). *Trading Gazes: Euro-American Women Photographers and Native North Americans, 1880-1940*. New Brunswick : Rutgers University Press.
- BUSH, Alfred L. & MITCHELL, Lee Clark. (1994). *The Photograph and the American Indian*. Princeton, N.J. : Princeton University Press.
- FARIS, James C. (1996). *Navajo and photography a critical history of the representation of an American people*. Albuquerque : University of New Mexico Press.
- FARRELL RACETTE, Sherry. (2009). Haunted: First Nations Children in Residential School Photography. In Loren LERNER (ed.), *Depicting Canada's Children* (p. 49–84). Waterloo, ON: Wilfrid Laurier University Press.

- FLEMING, Paula Richardson & LUSKEY, Judith. (1986). *The North American Indians in Early Photographs*. New York : Dorset Press.
- FLEMING, Paula Richardson & LUSKEY, Judith. (1993). *Grand Endeavors of American Indian Photography*. Washington, D.C. : Smithsonian Institution Press.
- FLEMING, Paula Richardson. (2003). *Native American Photography at the Smithsonian: the Shindler Catalogue*. Washington, D.C. : Smithsonian Books.
- GELLER, Peter G. (2004). *Northern Exposures Photographing and Filming the Canadian North, 1920-45*. Vancouver : UBC Press.
- GIDLEY, Mick. (2012). Visible and Invisible Scars of Wounded Knee. In Geoffrey BATCHEN, Mick GIDLEY, Nancy K. MILLER & Jay PROSSER (eds.). *Picturing Atrocity: Photography in Crisis* (p. 25-38). London : Reaktion Books.
- GMELCH, Sharon. (2008). *The Tlingit encounter with photography*. Philadelphia : University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology.
- JACKNIS, Ira (ed.). (1996). The Shadow Catcher: The Uses of Native American Photography. *American Indian Culture and Research Journal* [Special Issue], 20(3).
- JENSEN, Richard E. R., PAUL, Eli & CARTER, John E. (1991). *Eyewitness at Wounded Knee*. Lincoln : University of Nebraska Press.
- JOHNSON, Tim (dir.). (1998). *Spirit capture: photographs from the National Museum of the American Indian*. Washington : Smithsonian Institution Press.
- LIPPARD, Lucy. (1991). Double take: the diary of a relationship with an image. *Third Text*, 5(16-17), 135-144.
- LIPPARD, Lucy. (ed). (1992). *Partial recall*. New York : New Press.
- MAURO, Hayes Peter. (2011). *The Art of Americanization at the Carlisle Indian School*. Albuquerque : University of New Mexico Press.
- MAXWELL, Anne. (1999). *Colonial Photography and Exhibitions: Representations of the "Native" and the Making of European Identities*. London : Leicester University Press.
- PEREZ, Patrick. (2000). No picture! no picture!. Les conflits autour de la photographie chez les Hopi (Arizona, États-Unis). *Journal des anthropologues. Association française des anthropologues*, (80-81), 283-296.
- SILVERSIDES, Brock. (1994). *The Face Pullers: Photographing Native Canadians, 1871-1939*. Saskatoon : Fifth House Publishers.
- WILLIAMS, Carol J. (2003). *Framing the West: Race, Gender, and the Photographic Frontier in the Pacific Northwest*. Oxford : Oxford University Press.



## 6. Edward Curtis

- ARRIVÉ, Mathilde. (2009). *"Utterly Lost"? l'Indien et la photographie à l'épreuve de l'(anti)-modernité dans "The North American Indian" d'Edward S. Curtis* [Thèse de Doctorat. Université Bordeaux 3.]
- ARRIVÉ, Mathilde. (2012). Par-delà le vrai et le faux? Les authenticités factices d'Edward S. Curtis et leur réception. *Études photographiques*, 29. Mis en ligne le 05 février 2013. Récupéré de <http://etudesphotographiques.revues.org/3283>
- ARRIVÉ, Mathilde. (2019). *Le primitivisme mélancolique d'Edward S. Curtis*. Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée.
- CURTIS GRAYBILL, Florence & BOESEN, Victor. (1976). *Edward Sheriff Curtis: Visions of a Vanishing Race*. New York: Crowell.
- CURTIS, Edward S. & WEBB HODGE, Frederick (ed.). (1907). *The North American Indian: being a series of volumes picturing and describing the Indians of the United States and Alaska. Volume 1*. Cambridge, USA : The University Press. Récupéré de <http://curtis.library.northwestern.edu/>
- DAVIS, Barbara A. (1985). *Edward S. Curtis: The Life and Times of a Shadow Catcher*. San Francisco : Chronicle Books.
- EGAN, Shannon. (2006). Yet in a Primitive Contiditon: Edward S. Curtis's North American Indian. *American Art*, 20(3), 58-83.
- GIDLEY, Mick. (1998). *Edward S. Curtis and the North American Indian, Incorporated*. Cambridge University Press.
- GIDLEY, Mick. (2003). *Edward S. Curtis and the North American Indian project in the field*. Lincoln : University of Nebraska Press.
- HAUSMAN, Gerald, et al. (2009). *The Image Taker: The Selected Stories and Photographs of Edward S. Curtis*. Bloomington, Ind.: World Wisdom.
- LYMAN, Christopher M. (1982). *The Vanishing Race and Other Illusions: Photographs of Indians by Edward S. Curtis*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press.
- MAKEPEACE, Anne (dir.). (2000). *Coming to Light: Edward S. Curtis and the American Indians* [DVD]. Reading, Pa.: Bullfrog Films.
- SANDWEISS, Martha. (2001). Picturing Indians: Curtis in Context. In Edward S. CURTIS. *The Plains Indians Photographs of Edward S. Curtis* (p. 13-38). Lincoln : University of Nebraska Press.



SWEET, Jill D., BERRY, Ian, HAUSER, Katherine Jane, PRITZKER, Barry & WEST, W. Richard. (2002). *Staging the Indian: The Politics of Representation*. Saratoga Springs, NY: Tang Teaching Museum & Art Gallery at Skidmore College.

VERVOORT, Patricia. (2004). Edward S. Curtis's 'Representations': Then and Now. In *American Review of Canadian Studies*, 34, 463-484.

ZAMIR, Shamoan. (2007). Native Agency and the Making of The North American Indian: Alexander B. Upshaw and Edward S. Curtis. *The American Indian Quarterly*, 31(4), 613-653.

ZAMIR, Shamoan. (2014). *The Gift of the Face: Portraiture and Time in Edward S. Curtis's The North American Indian*. Chapel Hill : University of North Carolina Press.

## **7. Représentation des Autochtones (références générales)**

BEGHAIN, Véronique et LARRÉ, Lionel. (2009). *La fabrique du sauvage dans la culture nord-américaine*. Pessac : Presses universitaires de Bordeaux.

BERKHOFER, Robert F. (1979). *The White Man's Indian: Images of the American Indian from Columbus to the Present*. New York : Vintage Books.

CARO, Mario A. (2010). *The Native as Image Art History, Nationalism, and Decolonizing Aesthetics* [Thèse de Doctorat. Amsterdam School for Cultural Analysis.]

CLIFTON, James A. (dir.). (2003). *The Invented Indian: Cultural Fictions and Government Policies* (3<sup>e</sup> éd.). New Brunswick, N.J. : Transaction Publishers. (Publication originale en 1990)

CROSBY, Marcia. (1991). Construction of the Imaginary Indian. In Stan DOUGLAS (ed.) *Vancouver Anthropology: The Institutional Politics of Art* (p. 267-291). Vancouver: Talonbooks.

DE L'ESTOILE, Benoit. (2012). Images des paradis perdus: mythe des « peuples premiers », photographie et anthropologie. *Vibrant: Virtual Brazilian Anthropology*, 9(2), 361-405.

DELORIA, Philip J. (1998). *Playing Indian*. New Haven : Yale Univ. Press.

DELORIA, Philip J. (2004). *Indians in Unexpected Places*. Lawrence : University Press of Kansas.

DIAMOND, Neil (réal.). (2009). *Reel Injun: On the Trail of the Hollywood Indian* [DVD]. Toronto : Rezolution Pictures et Office national du film du Canada.

DICKASON, Olive Patricia. (1995). *Le Mythe du Sauvage*. Paris: P. Lebeaud.

- ELLINGSON, Terry Jay. (2001). *The Myth of the Noble Savage*. Los Angeles : University of California Press.
- FISHER, Jean. (1991). Unsettled Accounts of Indians and Others. In Susan HILLER (ed.), *The Myth of Primitivism* (p. 244-263). London: Routledge.
- FRANCIS, Daniel, (2011). *The Imaginary Indian: The Image of the Indian in Canadian Culture*. Vancouver : Arsenal Pulp Press. (Publication originale en 1992)
- GIROUX, Dalie. (2020). *L'œil du maître : figures de l'imaginaire colonial québécois*. Montréal, Québec : Mémoire d'encrier.
- LAMY BEAUPRÉ, Jonathan (2012). *Du stéréotype à la performance : les détournements des représentations conventionnelles des Premières Nations dans les pratiques performatives* [Thèse de Doctorat. Université du Québec à Montréal.]
- LISCHKE, Ute & MCNAB, David. (2005). *Walking a Tightrope: Aboriginal People and Their Representations*. Waterloo ON: Wilfrid Laurier University Press.
- NOTTER, Annick, FAUCOURT, Camille et al. (2017). *Le Scalp et Le Calumet : Imaginer et représenter l'Indien en Occident du XVIe à nos jours*. La Rochelle : Mah!, Musées d'art et d'histoire de la Rochelle.
- SIMARD, Jean-Jacques. (2004). *La réduction : L'autochtone inventé et les amérindiens aujourd'hui*. Québec : Septentrion.
- SMITH, Paul Chaat (2009). *Everything You Know about Indians Is Wrong*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- TRACHTENBERG, Alan. (2004). *Shades of Hiawatha: staging Indians, making Americans: 1880-1930*, New York : Hill and Wang.
- VICKERS, Scott. B. (1998). *Native American Identities: From Stereotype to Archetype in Art and Literature*, Albuquerque : University of New Mexico Press.
- VIZENOR, Gerald. (2000). *Fugitive Poses: Native American Scenes of Absence and Presence*. Lincoln : University of Nebraska Press.

## **8. Photographie et anthropologie**

- BANKS, Marcus & RUBY, Jay. (2011). Introduction: Made to Be Seen. In Marcus BANKS et Jay RUBY (dir.), *Made to Be Seen: Historical Perspectives in Visual Anthropology* (p. 1-18). Chicago : University of Chicago Press.
- BANTA, Melissa, HINSLEY, Curtis M., & O'DONNELL, Joan K. (1986). *From Site to Sight: Anthropology, Photography, and the Power of Imagery: A Photographic Exhibition From*

*the Collections of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology and the Department of Anthropology, Harvard University.* Harvard University Press.

EDWARDS, Elizabeth (dir.). (1992). *Anthropology and Photography, 1860-1920*. New Haven/Londres : Yale University Press/Royal Anthropological Institute.

EDWARDS, Elizabeth. (2001). *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*. Oxford/New York : Berg.

EDWARDS, Elizabeth. (2011). La photographie ou la construction de l'image de l'Autre. Dans Pascal BLANCHARD, Nicolas BANCEL, Gilles BOËTSCH, et Sandrine LEMAIRE (dir.). *Zoos humains et exhibitions coloniales* (pp 478-485). Paris: La Découverte.

EDWARDS, Elizabeth. (2018). Un savoir incertain. La photographie et le document anthropologique au tournant du XXe siècle. *Gradhiva*, 27, 30-57. Mis en ligne le 23 mai 2018. Récupéré le 10 novembre 2019 de <http://journals.openedition.org/gradhiva/3503>

JOSEPH, Camille et MAUUARIN, Anaïs. (2018). Introduction. L'anthropologie face à ses images. *Gradhiva*, 27, 4-29. Mis en ligne le 23 mai 2018. Récupéré le 19 novembre 2019 de <http://journals.openedition.org/gradhiva/3501>

MACDOUGALL, David. (2004). L'anthropologie visuelle et les chemins du savoir. *Journal des anthropologues*, 98-99. Mis en ligne le 22 février 2009. Récupéré le 01 mars 2022 de <http://journals.openedition.org/jda/1751>

MORTON, Christopher A., & EDWARDS, Elizabeth. (2009). *Photography, Anthropology, and History: Expanding the Frame*. Farnham, Surrey: Ashgate.

PINNEY, Christopher, & PETERSON, Nicolas (dir.). (2003). *Photography's Other Histories*. Durham: Duke University Press.

PINNEY, Christopher. (1992). The Parallel Histories of Anthropology and Photography. In Elizabeth EDWARDS (dir.), *Anthropology and Photography, 1860-1920* (p. 74-91). New Haven / Londres : Yale University Press / Royal Anthropological Institute.

PINNEY, Christopher. (2011). *Photography and Anthropology*. London : Reaktion Books.

POOLE, Deborah. (1997). *Vision, Race and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*. Princeton, N.J: Princeton University Press.

## **9. Études photographiques**

AZOULAY, Ariella. (2008). *The Civil Contract of Photography*, New York: Zone Books.

AZOULAY, Ariella. (2010). What is a photograph? What is photography? *Philosophy of Photography*, 1(1), 9-13.

- AZOULAY, Ariella. (2012). *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography*, London : Verso.
- BAILEY, David A. & HALL, Stuart (eds.). (1992). *Critical Decade: Black British Photography in the 80s* (vol. 2, n°3). Birmingham, England : Ten. 8.
- BAJOREK Jennifer. (2020). *Unfixed: Photography and Decolonial Imagination in West Africa*. Durham : Duke University Press.
- BARTHES, Roland. (1980). *La chambre claire : Note sur la photographie*. Paris : Gallimard.
- BASSNETT, Sarah, & PARSONS, Sarah. (2023). *La Photographie Au Canada 1839-1989 : Une Histoire Illustrée*. Toronto : Art Canada Institute = Institut de l'art canadien. Récupéré de <https://www.aci-iac.ca/fr/livres-dart/la-photographie-au-canada-1839-1989/>
- BATE, David. (2010). The Memory of Photography. In Karen CROSS and Julia PECK (eds.). Special Issue on Photography Archive and Memory. *Photographies*, 3(2), 243–57.
- BAZIN, André. (1990). Ontologie de l'image photographique. Dans *Qu'est-ce que le cinéma?* (p. 9-17). Paris : Éditions du Cerf. (Publication originale en 1958)
- BERGER, Martin A. (2011). *Seeing through Race: A Reinterpretation of Civil Rights Photography*. Berkeley : University of California Press.
- BERGER, Martin A. (2013). *Freedom now!: forgotten photographs of the civil rights struggle*. Berkeley, University Of California Press.
- BERGER, Maurice & International Center of Photography. (2010). *For All the World to See: Visual Culture and the Struggle for Civil Rights*. New Haven: Yale University Press.
- BOËTSCH, Gilles et FERRIÉ, Jean-Noël. (2001). Du daguerréotype au stéréotype : typification scientifique et typification du sens commun dans la photographie coloniale. *Hermès, La Revue*, 2(30), 169-175.
- BOURDIEU, Pierre. (1965). *Un art moyen : essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris : Éditions de Minuit.
- BRUNET, François. (2000). *La naissance de l'idée de photographie*. Paris : Presses universitaires de France.
- BRUNET, François. (2017). *La Photographie : Histoire Et Contre-Histoire*. Paris : Presses Universitaire de France.
- CROSS, Karen & PECK, Julia. (2010). Editorial: Special Issue on Photography, Archive and Memory. *Photographies*, 3(2), 127–38. Récupéré de <https://doi.org/10.1080/17540763.2010.499631>
- DEWDNEY, Andrew & PHILLIPS, Sandra (dir.). (1994). *Racism, representation, and photography*. Sydney, Australia : Inner City Education Centre.

- EDWARDS, Elizabeth & MORTON, Christopher (eds.). (2015). *Photographs, Museums, Collections: Between Art and Information*. London : Bloomsbury Academic.
- EDWARDS, Elizabeth. (2003). Talking Visual Histories: Introduction. In Laura PEERS and Alison K. BROWN (eds.). *Museums and Source Communities: A Routledge Reader* (p. 83–99). London : Routledge.
- EDWARDS, Elizabeth. (2005, Spring). Photographs and the Sound of History. *Visual Anthropology Review*, 21(1), 27-46.
- EDWARDS, Elizabeth. (2021). Photographic Studies and Indigenous Photographies. Some Thoughts on Categories, Assumptions, and Theories. In Sigrid LIEN and Hilde NIELSEN (eds.). *Adjusting the Lens: Indigenous Activism, Colonial Legacies, and Photographic Heritage* (p. 273-294). Vancouver, BC: UBC Press.
- FERRER, Elizabeth. (2020). *Latinx Photography in the United States: A Visual History*. Seattle : University of Washington Press.
- FIRSTENBERG, Lauri. (2003). Autonomy and the Archive in America: Reexamining the Intersection of Photography and Stereotype. In Brian WALLIS and Coco FUSCO (eds.). *Only Skin Deep: Changing Visions of the American Self* (p. 313-333). New York: International Center of Photography.
- FREUND, Alexander & THOMSON, Alistair. (2011). Introduction: Oral History and Photography. In Alexander FREUND & Alistair THOMSON (eds.). *Oral History and Photography* (p. 1-23). New York : Palgrave Macmillan.
- HALL, Stuart, & SEALY, Mark. (2001). *Different: A historical context*. London : Phaidon.
- HAMILTON, Peter, HARGREAVES, Roger & National Portrait Gallery. (2001). *The beautiful and the damned: the creation of identity in nineteenth century photography* [Catalogue d'exposition]. Aldershot, Hampshire : Lund Humphries.
- HELFF, Sissy & MICHELS, Stefanie (eds.). (2017). *Global Photographies: Memory – History – Archives*. Bielefeld, Germany : Transcript Verlag.
- HIGHT, Eleanor M., & SAMPSON, Gary D. (2002). *Colonialist photography: Imag(in)ing race and place*, London : Routledge.
- HIRSCH, Marianne. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge, Mass. : Harvard University Press.
- HOOKS, bell. (1995). In our Glory: Photography and Black Life. In *Art on My Mind. Visual Politics* (p. 54-64). New York : The New Press.
- JONES, Amelia. (2006). *Self Image: Technology Representation and the Contemporary Subject*. New York : Routledge.

- KING, J. C. H & LIDCHI, Henrietta. (1998). *Imaging the Arctic*. London : British Museum Press.
- KUNARD, Andrea & PAYNE, Carole. (2011). Writing Photography in Canada: a Historiography. In Carol PAYNE & Andrea KUNARD (eds.). *The Cultural Work of Photography in Canada* (p. 231-244). Montreal : McGill-Queen's University Press.
- LALVANI, Suren. (1996). *Photography, Vision, and the Production of Modern Bodies*. Albany : State University of New York Press.
- LANGFORD Martha. (2007). *Scissors Paper Stone: Expressions of Memory in Contemporary Photographic Art*. Montréal : McGill-Queen's University Press.
- LANGFORD, Martha. (2001). *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums*. Montreal : McGill-Queen's University Press.
- LANGFORD, Martha. (2010). A Short History of Photography in Canada, 1900-2000. In Anne WHITELAW, Brian FOSS, & Sandra PAIKOWSKY (eds.). *The Visual Arts in Canada: The Twentieth Century* (p. 278-311). Don Mills, Ont. : University of Oxford Press.
- LANGFORD, Martha. (2017). Hitching a Ride: American Know-How in the Engineering of Canadian Photographic Institutions. In Martha LANGFORD (ed.). *Narratives Unfolding. National Art Histories in an Unfinished World* (p. 209-230). Montreal : McGill-Queen's University Press.
- LANGFORD. Martha. (1989, hiver). Le Musée canadien de la photographie contemporaine. *Muse*, 12-13.
- LANGFORD. Martha. (1996). The Canadian Museum of Contemporary Photography. *History of Photography*, 20, 174-180.
- LIEN, Sigrid & NIELSSEN, Hilde (eds). (2021). *Adjusting the Lens: Indigenous Activism, Colonial Legacies, and Photographic Heritage*. Vancouver : UBC Press.
- LIPPARD, Lucy. (2006). Moving Days. In Marjorie DEVON. *Migrations: New directions in Native American Art* (p. 3-16). Albuquerque: University of New Mexico Press.
- MACDOUGALL, David. (2004). L'anthropologie visuelle et les chemins du savoir. *Journal des anthropologues*, (98-99). Récupéré le 10 mai 2019 de <http://journals.openedition.org/jda/1751>
- MARESCA, Sylvain. (1996). *La Photographie, un miroir des sciences sociales*. Paris : L'Harmattan.
- MARIEN, Mary Warner. (2011). *Photography: A Cultural History* (3rd ed). Upper Saddle River, N.J. : Prentice Hall.

- MILNE, Anne. (1993). *Photo Re: Union: Processing a History: The Photographers Union, Hamilton 1982-86*. Hamilton, ON : Hamilton Artists' Inc.
- MILNE, Anne. (2016-2017). Re-Inhabiting the Photographer's Union Gallery. *Hamilton Arts & Letters*, (9.2). Récupéré le 19 mai 2019 de [https://samizdatpress.typepad.com/hal\\_magazine\\_issue\\_nine2/re-inhabiting-the-photographers-union-gallery-by-anne-milne-1.html](https://samizdatpress.typepad.com/hal_magazine_issue_nine2/re-inhabiting-the-photographers-union-gallery-by-anne-milne-1.html)
- NEWBURY, Darren. (2009). *Defiant Images: Photography and Apartheid South Africa*. Pretoria : Unisa Press.
- PAYNE Carol, GREENHORN, Beth, WEBSTER, Deborah Kigjugalik & WILLIAMSON, Christina. (2022). *Atiqput: Inuit Oral History and Project Naming*. Montreal : McGill-Queen's University Press.
- PAYNE, Carol. (2011). "You Hear It in Their Voice": Photographs and Cultural Consolidation among Inuit Youths and Elders. In Alexander FREUND & Alistair THOMSON (eds.). *Oral History and Photography* (p. 97-114). New York: Palgrave Macmillan.
- PAYNE, Carol. (2016, juillet/ août). Les musées et la photographie : quelques observations. *Muse*. Récupéré le 20 juillet 2023 de [https://www.museums.ca/site/report\\_museums\\_photography?language=fr\\_FR&](https://www.museums.ca/site/report_museums_photography?language=fr_FR&)
- POIVERT, Michel. (2002). *La Photographie Contemporaine*. Paris : Flammarion.
- RAIFORD, Leigh. (2011). *Imprisoned in a Luminous Glare: Photography and the African American Freedom Struggle*. Chapel Hill : University of North Carolina Press.
- ROUILLÉ, André. (2005). *La photographie : entre document et art contemporain*. Paris : Gallimard.
- RUGG, Linda Haverty. (1997). *Picturing Ourselves: Photography & Autobiography*. Chicago : University of Chicago Press.
- RYAN James R., (1997). *Picturing Empire: Photography and the Visualization of the British Empire*. Chicago : University of Chicago Press.
- SAMSON, Hélène. (2004). De la « disparition du portrait », *ETC*, (68), 19–24.
- SHEEHAN, Tanya. (2015). *Photography, History, Difference*. Hanover, New Hampshire : Dartmouth College Press.
- SNYDER, Joel. 2002. Territorial Photography. In J. T. W. MITCHELL (ed.). *Landscape and Power* (2nd ed., p. 175-201). Chicago : University of Chicago Press.
- SOLOMON-GODEAU, Abigail, et POUPARD, Laure. (2016). *Chair À Canons : Photographie, Discours, Féminisme* (trad. Julie Jones). Paris : Éditions Textuel.

- SOLOMON-GODEAU, Abigail. (2009). *Photography at the Dock: Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*. Minneapolis : University of Minnesota Press. (Publication originale en 1991)
- SONTAG, Susan. (2008). *Sur La Photographie* (trad. Philippe Blanchard). Paris: Christian Bourgois. (Publication originale en 1973)
- SOULAGES, François. (2012). L'image écartelée ou la photographie entre local & global. Dans Ivaylo DITCHEV et Gilles ROUET. *La Photographie, Mythe Global et Usage Local* (p. 213-229). Paris : L'Harmattan.
- TAGG, John. (1988). *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Amherst : University of Massachusetts Press.
- TAGG, John. (2009). *The Disciplinary Frame: Photographic Truths and the Capture of Meaning*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- WALLIS, Brian, FUSCO, Coco & International Center of Photography. (2003). *Only Skin Deep: Changing Visions of the American Self* [Catalogue d'exposition]. New York : International Center of Photography / Harry N. Abrams Inc. Publishers.
- WELLS, Liz. (2009). *Photography: A Critical Introduction* (4<sup>th</sup> ed.). Londres : Routledge.
- WELLS, Liz. (2019). *The Photography Cultures Reader : Representation Agency and Identity*. Abingdon Oxon : Routledge Taylor & Francis Group.
- WILLIS, Deborah. (2000). *Reflections in Black: A History of Black Photographers—1840 to the present*. New York : W.W. Norton & Company.
- WOJNAROWICZ, David. (1991). Do not Doubt the Dangerousness of the 12-Inch-Tall Politician. In Andrew E. HERSHBERGER (ed.). 2014. *Photographic Theory: An Historical Anthology* (p. 356-358). Wiley-Blackwell.

## 10. Arts autochtones

- AHTONE, Heather. (2018). Indigenous Art as a Beacon of Survival. In Candice HOPKINS, Manuela WELL-OFF-MAN, Mindy N. BESAW & Crystal Bridges Museum Of American Art. *Art for a New Understanding: Native Voices, 1950s to Now* (p. 19-27) [Catalogue d'exposition]. Fayetteville : University of Arkansas Press.
- ASH-MILBY, Kathleen & National Museum of the American Indian. (2010). *Hide: Skin as Material and Metaphor* [Catalogue d'exposition]. Washington D.C. : NMAI Editions.
- BERLO, Janet Catherine & PHILLIPS, Ruth B. (2015). *Native North American art* (2e ed.). New York : Oxford University Press.



- BERLO, Janet Catherine. (2015). The Art of Indigenous Americans and American Art History: A Century of Exhibitions. *Perspective*, 2. Récupéré le 21 avril 2019 de <http://journals.openedition.org/perspective/6004>
- CARO, Mario. (2011). Owning the image: Indigenous Arts since 1990. In Nancy Mithlo (ed.). *New Native Art Criticism: Manifestations* (p. 56-71). Santa Fe, N.M. : Museum of Contemporary Native Arts.
- SMITH, Paul Chaat. (2012). Famous Long Ago. In Karen KRAMER, Janet Catherine BERLO, Kathleen E. ASH-MILBY & Peabody Essex Museum. *Shapeshifting: Transformations in Native American Art* (p. 213-221) [Catalogue d'exposition]. Salem : Peabody Essex Museum.
- CUMMINGS, Denise K. (ed.). (2011). *Visualities Perspectives on Contemporary American Indian Film and Art*. East Lansing : Michigan State University Press.
- DEVINE, Bonnie. (2016, 16 novembre). Professional Native Indian Artists Inc., or the “Indian Group of Seven”. *The Canadian Encyclopedia*. Récupéré le 25 avril 2019 de <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/professional-native-indian-artists-inc>. Accessed 26 May 2019.
- FARRELL RACETTE, Sherry. (2016). Tawâyihk: Thoughts from the Places in Between. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 41(1), 26–31. Récupéré le 24 juin 2019 de <https://doi.org/10.7202/1037550ar>
- FAVELL, Rosalie & Winnipeg Art Gallery. (2003). *I Searched Many Worlds* [Catalogue d'exposition]. Winnipeg : Winnipeg Art Gallery.
- GARNEAU, David. (2018). Can I Get a Witness? Indigenous Art Criticism. In Katya GARCIA-ANTON et al. (ed.). *Sovereign Words. Indigenous Art, Curation and Criticism* (p. 15-32). Oslo Norway Amsterdam : Office for Contemporary Art Norway / Valiz.
- GRAY, Viviane. (2018). Persistence-Resistance. The Indigenous Art Collection. In CROWN-INDIGENOUS RELATIONS AND NORTHERN AFFAIRS CANADA. *La collection d'art autochtone: Œuvres choisies 1967-2017 / The Indigenous Art Collection: Selected Works 1967-2017* (p. 22-60). Gatineau : Centre d'art autochtone.
- HENGGEN, Mylene. (2013). Networking a Native Arts Force: ATLATL, National Service Organization for Native American Arts. *Settler Colonial Studies*, 3(2), 179-188. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1080/2201473X.2013.781930>
- HILL, Richard W. (2016b, 28 juillet). 9 Group Exhibitions That Defined Contemporary Indigenous Art. *Canadian Art*. Récupéré le 13 septembre 2023 de <https://canadianart.ca/features/9-group-exhibitions-that-defined-contemporary-indigenous-art/>
- HILL, Richard W. (2017, 16 mai). The Catalogue is not the exhibition. *Canadian Art*. Récupéré le 13 septembre 2023 de <https://canadianart.ca/essays/the-catalogue-is-not-the-exhibition/>

- HILL, Richard William. (2016a, 21 mars). Was Indigenous Art Better in the 1980s and Early '90s?. *Canadian Art*. Récupéré le 20 mai 2019 de <https://canadianart.ca/essays/was-indigenous-art-better-in-the-1980s-and-early-90s/>
- HILL, Richard. W. (2016c, 26 octobre). 3 Solo Exhibitions of Contemporary Indigenous Art that Delved Deeply. *Canadian Art*. Récupéré le 26 octobre 2022 de <https://canadianart.ca/essays/3-solo-exhibitions-of-contemporary-indigenous-art/?>
- HOPKINS, Candice, WELL-OFF-MAN, Manuela, BESAW, Mindy N. & Crystal Bridges Museum Of American Art. (2018). *Art for a New Understanding: Native Voices, 1950s to Now* [Catalogue d'exposition]. Fayetteville : University of Arkansas Press.
- HOPKINS, Candice. (2006). Making Things Our Own: The Indigenous Aesthetic in Digital Storytelling. *Leonardo*, 39(4), 341-344.
- HOULE, Robert. (1982). The Emergence of a New Aesthetic Tradition. In Norman Mackenzie Art Gallery. *New Work by a New Generation* (p. 2-5) [Catalogue d'exposition]. Regina : Norman Mackenzie Art Gallery.
- IGLOLIORTE, Heather & TAUNTON, Carla. (2022). Introduction – The Path Before Us: Generating and Foregrounding Indigenous Art Theory and Method. In Heather IGLOLIORTE & Carla TAUNTON (eds.). *The Routledge Companion to Indigenous Art Histories in the United States and Canada* (p. 1-17). London : Taylor & Francis Group.
- JESSUP, Lynda & BAGG, Shannon (eds.). (2002). *On Aboriginal Representation in the Gallery*. Hull : Canadian Museum of Civilization.
- LAINÉY, Jonathan. (2013). Les colliers de wampum comme support mémoriel : le cas de Two-Dog Wampum. Dans Alain BEAULIEU, Stéphan GERVAIS et Martin PAPILLON (dir.), *Les Autochtones et le Québec. Des premiers contacts au Plan Nord* (p. 93-111). Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- LOFT, Steven. (2012). Reflections on Twenty Years of Aboriginal Art. *Trudeau Foundation Papers*, 4(1). Récupéré de [https://www.trudeaufoundation.ca/sites/default/files/u5/reflections\\_on\\_20\\_years\\_of\\_aboriginal\\_art\\_-\\_steven\\_loft.pdf](https://www.trudeaufoundation.ca/sites/default/files/u5/reflections_on_20_years_of_aboriginal_art_-_steven_loft.pdf)
- LONGMAN, Mary. (2022). Art Racism to Indigenography Methodology. In Heather IGLOLIORTE & Carla TAUNTON (eds.). *The Routledge Companion to Indigenous Art Histories in the United States and Canada* (p. 307-316). London: Taylor & Francis Group.
- MARTIN, Lee-Ann (ed.). (2005). *Making a Noise! : Aboriginal Perspectives on Art, Art History, Critical Writing and Community*. Banff : Banff International Curatorial Institute.
- MARTIN, Lee-Ann, BOYER, Bob & MacKenzie Art Gallery. (2000). *Pow Wow: an Art History* [Catalogue d'exposition]. Regina : MacKenzie Art Gallery.

- MARTIN, Lee-Ann. (2004). *Au Fil De Mes Jours*. Québec : Musée National des Beaux-Arts du Québec.
- MARTIN, Lee-Ann. (2012). Contemporary First Nations Art since 1970: Individual Practices and Collective Activism. In Anne WHITELAW, Brian FOSS & Sandra PAIKOWSKY (eds.). *The Visual Arts in Canada: The Twentieth Century* (p. 371-391). Don Mills, Ont.: University of Oxford Press.
- MARTIN, Lee-Ann. (2017). Anger and Reconciliation: A Very Brief History of Exhibiting Contemporary Indigenous Art in Canada. *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, 43(1), 108-115.
- MARTINEAU, Jarrett & RITSKES, Eric. (2014). Fugitive Indigeneity: Reclaiming the Terrain of Decolonial Struggle Through Indigenous Art. *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, 3(1), i-xii.
- MORRIS, Kate. (2017). Introduction. Twenty-Five Years of Native American Art. In Kate MORRIS, James H. NOTTAGE & Veronica PASSALACQUA (eds.). *Native Art Now!: Developments in Contemporary Native American Art Since 1992* (p. 1-13). Indianapolis : Eiteljorg Museum of American Indians and Western Art.
- MURG, Wilhelm. (2016, May 25). Richard Ray Whitman's Pursuit of Art Led Him to Activism. *Oklahoma Gazette*. Récupéré le 24 février 2023 de <https://www.okgazette.com/arts-culture/richard-ray-whitmans-pursuit-of-art-led-him-to-activism-2981455>
- NAGAM, Julie. (2016). Deciphering the Refusal of the Digital and Binary Codes of Sovereignty / Self-Determination and Civilized / Savage. In Heather IGLOLIORTE, Julie NAGAM & Carla TAUNTON (eds.). *Indigenous Art. New Media and the Digital* (p. 79-89). Toronto : Public.
- PARDUE, Diana F., JOYCE, Erin, TAYLOR, Tobi, PADDISON, Deborah & Heard Museum. (2020). *Larger Than Memory: Contemporary Art from Indigenous North America* [Catalogue d'exposition]. Phoenix : Heard Museum.
- PEARLSTONE, Zena, RYAN, Allan J. & WOODS-MARSDEN, Joanna. (2006). *About Face: Self-Portraits by Native American First Nations and Inuit Artists*. Santa Fe, NM : Wheelwright Museum of the American Indian.
- PHILLIPS, Ruth. (1989). What is 'Huron Art'? : Native American Art and the New Art History. *The Canadian Journal of Native Studies* 9(2), 161-186.
- PHILLIPS, Ruth. (1999). Art History and the Native Made Object: New discourses, old differences?. In Jackson W. RUSHING (ed.). *Native American Art in the Twentieth Century: Makers, Meanings, Histories* (p. 97-112). London : Routledge.
- PHILLIPS, Ruth. (2011). *Museum Pieces: Toward the Indigenization of Canadian Museums*. Montreal : McGill-Queen's University Press.

- RANGEL, John Paul. (2020). Mapping Indigenous Space and Place. In Nancy Marie MITHLO & Robert MARTIN (eds.). *Making History: The Iaiia Museum of Contemporary Native Arts* (p. 45-74). Albuquerque : University of New Mexico Press.
- RICE, Ryan. (2017). Presence and Absence Redux: Indian Art in the 1990s. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 42(2)., 42–53. Récupéré de <https://doi.org/10.7202/1042945ar>
- RICKARD, Jolene. (2006). The Local and The Global. In NATIONAL MUSEUM OF THE AMERICAN INDIAN. *Vision Space Desire: Global Perspectives and Cultural Hybridity* (p. 59-68). Washington D. C. : National Museum of the American Indian Smithsonian Institution.
- RICKARD, Jolene. (2013). L'émergence de l'art indigène international. In Greg HILL, Candice HOPKINS, Christine LALONDE et Musée des beaux-arts du Canada. *Sakahàn : Art Indigène International* (p. 54-60) [Catalogue d'exposition]. Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada.
- ROBERTSON, Carmen. (2022). Writing and Sharing Our Art Histories. Storying Histories of Art: Activating the Visual. In Heather IGLOLIORTE & Carla TAUNTON (eds.). *The Routledge Companion to Indigenous Art Histories in the United States and Canada* (p. 333-342). London: Taylor & Francis Group.
- RUSSELL, Karen Kramer. (2012). Raising the Bar. In Karen K. RUSSELL, Janet C. BERLO, Kathleen ASH-MILBY & Peabody Essex Museum. *Shapeshifting: Transformations in Native American Art* (p. 15-23) [Catalogue d'exposition]. Salem, Mass.: Peabody Essex Museum.
- RUTHERDALE, Myra & MILLER, Jim. (2006). “It’s Our Country”: First Nations’ Participation in the Indian Pavilion at Expo 67. *Journal of the Canadian Historical Association / Revue de la Société historique du Canada*, 17(2), 148-173.
- RYAN, Allan J. (1999). *The Trickster Shift: Humour and Irony in Contemporary Native Art*. Vancouver: UBC Press.
- SIOUI DURAND, Guy. (2009, hiver). Expositions « sous réserves » : les avancées à Wendake et à Mashteuiatsh. *Inter Art actuel* [Indiens, Indians, Indianos], (104), 42–47.
- SIOUI-DURAND, Guy. (2000). Un Huron-Wendat à la recherche de l’art. Dans Guy BELLAVANCE (dir.). *Monde et réseaux de l'art : diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain* (p. 205-223). Montréal : Liber.
- SMITH, Siobhán N. (2008). The Art of Exclusion: The Status of Aboriginal Art in the McMichael Canadian Art Collection. In Kerstin KNOPF (ed.). *Aboriginal Canada Revisited* (p. 158-194). Ottawa : University of Ottawa Press.
- TASK FORCE ON MUSEUMS AND FIRST PEOPLES (Canada), CANADIAN MUSEUMS ASSOCIATION & ASSEMBLY OF FIRST NATIONS. (1992). *Turning the Page:*

*Forging New Partnerships between Museums and First Peoples = Tourner La Page: Forger De Nouveaux Partenariats Entre Les Musées et Les Premières Nations.* Ottawa : Task Force on Museums and First Peoples.

TRÉPANIÉ, France & CREIGHTON-KELLY, Chris. (2011). *Comprendre les arts autochtones au Canada aujourd'hui : un examen de la connaissance et de la documentation.* Ottawa : Conseil des arts du Canada. Récupéré le 15 mai 2017 de <http://conseildesarts.ca/recherche/repertoire-des-recherches/2012/05/comprendre-les-arts-autochtones-au-canada-aujourd-hui>

TSINHNAHJINNIE, Hulleah. (2008). Visual Sovereignty: A Continuous Aboriginal/Indigenous Landscape. In James H. NOTTAGE (ed.). *Diversity and dialogue: the Eiteljorg Fellowship for Native American Fine Art, 2007* (p. 15-23). Indianapolis : Eiteljorg Museum of American Indians and Western Art.

UZEL, Jean-Philippe (dir.). (2018, mai). Dossier « La notion d'«autochtonie» dans la littérature et les arts visuels contemporains ». *Captures*, 3(1). Récupéré de <http://revuecaptures.org/node/1274>

UZEL, Jean-Philippe. (2000). L'art contemporain autochtone, point aveugle de la modernité. Dans Guy BELLAVANCE (dir.). *Monde et réseaux de l'art : Diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain* (p. 189-203). Montréal Québec : Liber.

VIGNEAULT, Louise (dir.). (2016). Art autochtone : langue, oralité, communication [dossier]. *RACAR : Revue d'art canadienne = Canadian Art Review*, 41(1), 22-46.

VIGNEAULT, Louise. (2023). *Créativités autochtones actuelles au Québec : arts visuels et performatifs, musique, vidéo.* Montréal : Presses de l'Université de Montréal.

WARN, Jaime Dawn-Lyn. (2007). *A Trickster Paradigm in First Nations Visual Art: A Contemporary Application* [Mémoire de Maîtrise. University of Lethbridge]. Récupéré de <https://hdl.handle.net/10133/533>

YOUNG MAN, Alfred (ed.). (1988). *Networking: Proceedings from National Native Indian Artists' Symposium IV : July 14-18, 1987, University of Lethbridge.* Lethbridge, Alberta : Graphcom Printers.

YOUNG MAN, Alfred. (1991). Towards a Political History of Native Art. In Ingo HESSEL, Bryce KANBARA, Alfred YOUNG MAN & Earth Spirit Festival. *Visions of Power: Contemporary art by First Nations, Inuit and Japanese Canadians* (p. 25-54) [Catalogue d'exposition]. Toronto : Earth Spirit Festival.

YOUNGMAN, Alfred. (1992). La métaphysique de l'art des Amérindiens du Nord. In Gerald MCMASTER, Lee-Ann MARTIN et Musée canadien des civilisations. *Indigena : perspectives autochtones contemporaines* (p. 81-99) [Catalogue d'exposition]. Hull, Qc : Musée canadien des civilisations.

## 11. Théorie des expositions

- BAL, Mieke. (2020). *Exhibition-Ism: Temporal Togetherness*. Berlin : Sternberg Press.
- DAVALLON, Jean et FLON, Émilie. (2013). Le média exposition. *Culture & Musées* [Hors-série], 19-45. Récupéré de <https://doi.org/10.4000/culturemusees.695>
- DAVALLON, Jean. (1999). *L'exposition à l'œuvre : stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris : L'Harmattan.
- DEBLUË, Claire-Lise et LUGON, Olivier. (2018). Introduction. Par-delà l'exposition de photographie. *Transbordeur. Photographie, histoire, société* [Dossier photographie et exposition], (2), 6-15
- FERGUSON, Bruce W. (1996). Exhibition rhetorics: Material speech and utter sense. In Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, & Sandy Nairne (eds.). *Thinking about exhibitions* (p. 175-190). Londres : Routledge.
- GLICENSTEIN Jérôme. (2009). *L'art : Une Histoire D'expositions*. Paris : Presses universitaires de France.
- GLICENSTEIN, Jérôme. (2013). *L'art Contemporain entre les lignes : Textes Et Sous-Textes De Médiation*. Paris: Presses universitaires de France.
- GLICENSTEIN, Jérôme. (2016). Histoires d'expositions : quelles questions? Dans Bernadette DUFRÊNE et Jérôme GLICENSTEIN (dir.). *Histoire(s) d'exposition(s) : exhibitions' stories* (p. 15-21). Paris : Hermann.
- GREENBERG, Reesa, FERGUSON, Bruce W. & NAIRNE, Sandy (eds.). (1996). *Thinking about exhibitions*. London : Routledge.
- MARINCOLA, Paula (ed.). (2007). *What makes a great exhibition?* London : Reaktion Books.
- POINSOT, Jean-Marc. (1986). Les grandes expositions. Esquisse d'une typologie. *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, (17/18), 122-145.
- POINSOT, Jean-Marc. (2008). *Quand l'œuvre a lieu : l'art exposé et ses récits autorisés* (Nouvelle édition revue et augmentée). Genève : Les Presses du Réel. (Publication originale en 1999).
- SCHRAENEN, Guy. (1996). Catalogues : passation de pouvoir. *Cahiers du musée national d'art moderne*, (56/57), 119-127.
- SHERF, Guilhem. (2015). Le catalogue d'exposition : plaidoyer pour un genre littéraire. Dans Hurley GRIENER, Cecilia et Claire BARBILLON (dir.). *Le catalogue dans tous ses états* (p. 243-256). Paris : École du Louvre.



## 12. Éthique de la recherche

- ASSEMBLÉE DES PREMIÈRES NATIONS et al.. (2014). *Protocole de Recherche Des Premières Nations Au Québec et Au Labrador*. Wendake : Assemblée des Premières Nations du Québec et du Labrador. Récupéré de <https://cerpe.uqam.ca/wp-content/uploads/sites/29/2016/08/Protocole-de-recherche-des-Premieres-Nations-au-Quebec-Labrador-2014.pdf>
- BASILE, Suzy, Karine GENTELET, Allison MARCHILDON et Florence PIRON. (2012). Peuples autochtones et enjeux d'éthique publique [Dossier]. *Éthique publique* [En ligne], 14(1). Récupéré de <https://doi.org/10.4000/ethiquepublique.927>
- BASILE, Suzy, Nancy GROS-LOUIS MCHUGH, Karine GENTELET, et COMMISSION DE LA SANTÉ ET DES SERVICES SOCIAUX DES PREMIÈRES NATIONS DU QUÉBEC ET DU LABRADOR. (2015). *Boîte à outils des principes de la recherche en contexte autochtone : éthique, respect, équité, réciprocité, collaboration, culture* [1<sup>ère</sup> édition]. Wendake, Québec : Commission de la santé et des services sociaux des Premières Nations du Québec et du Labrador. Récupéré de <https://cssspnql.com/produit/boite-a-outils-des-principes-de-la-recherche-en-contexte-autochtone-contributions-evaluees-par-les-pairs/>
- SECRÉTARIAT SUR LA CONDUITE RESPONSABLE DE LA RECHERCHE (Canada), INSTITUTS DE RECHERCHE EN SANTÉ DU CANADA, CONSEIL DE RECHERCHES EN SCIENCES HUMAINES DU CANADA, et CONSEIL DE RECHERCHES EN SCIENCES NATURELLES ET EN GÉNIE DU CANADA. (2014). *Énoncé de politique des trois conseils : éthique de la recherche avec des êtres humains*. Ottawa, Ontario : Secrétariat sur la conduite responsable de la recherche.

## 13. Méthodologies autochtones de la recherche

- ABSOLON, Kathleen E. (2022). *Kaandossiwin: How We Come to Know. Indigenous Re-Search Methodologies* (2<sup>nd</sup> ed.). Halifax : Fernwood Publishing.
- CHILISA, Bagele, CRAM, Fiona, & MERTENS, Donna M. (2016). *Indigenous Pathways into Social Research: Voices of a New Generation*. London : Routledge. Récupéré de <https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.4324/9781315426693>
- ERMINE, Willie. (1995). Aboriginal Epistemology. In Marie BATTISTE & Jean BARMNA (eds.). *First Nations Education in Canada: The Circle Unfolds* (p. 101-112). Vancouver : UBC Press.
- GONZALEZ, Noémie. (2021). Les approches inspirées des épistémologies autochtones et relationnelles et leurs principales stratégies d'enquête. Dans Florence PIRON et Élisabeth ARSENAULT. *Guide Décolonisé et Pluriversel de Formation À La Recherche En Sciences Sociales et Humaines*. Québec : Éditions science et bien commun. Récupéré de <https://scienceetbiencommun.pressbooks.pub/projetthese/>.

- GRAVELINE, Fyre Jean. (1998). *Circle Works: Transforming Eurocentric Consciousness*. Halifax, N.S.: Fernwood.
- HART, Michael. A. (2010). Indigenous Worldviews, Knowledge, and Research: The Development of an Indigenous Research Paradigm. *Journal of Indigenous Voices in Social Work*, 1(1). Récupéré le 18 octobre 2022 de <http://hdl.handle.net/10125/15117>
- JOHNSTON, Rochelle, Deborah MCGREGOR and Jean-Paul RESTOULE. (2018). *Indigenous Research: Theories Practices and Relationships*. Toronto : Canadian Scholars.
- KIRKNESS, Verna J. & BARNHARDT, Ray. (1991). First Nations and Higher Education: The Four R's – Respect, Relevance, Reciprocity, and Responsibility. *Journal of American Indian Education*, 30(3), 1–15.
- KOVACH Margaret. (2009). *Indigenous Methodologies: Characteristics Conversations and Contexts*. Toronto : Toronto University Press
- KOVACH, Margaret. (2005). Emerging From the Margins: Indigenous Methodologies. In Leslie Allison BROWN & Susan STREGA (eds.). *Research as resistance: Critical, Indigenous, & anti-oppressive approaches* (p. 19-36). Toronto: Canadian Scholars' Press.
- KOVACH, Margaret. (2021). *Indigenous Methodologies. Characteristics, Conversations, and Contexts* (2nd ed.). Toronto : University of Toronto Press.
- SMITH, Linda Tuhiwai. (1999). *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*. London : Zed Books.
- TSOSIE, Ranalda L., et al. (2022, Summer). The Six Rs of Indigenous Research. *Tribal College Journal of American Indian Higher Education*, 33(4). Récupéré de <https://tribalcollegejournal.org/the-six-rs-of-indigenous-research/>
- WEBER-PILLWAX, Cora. (2001). What Is Indigenous Research? *Canadian Journal of Native Education*, 25(2), 166-174.
- WILSON, Shawn. (2001). What Is Indigenous Research Methodology? *Canadian Journal of Native Education*, 25(1), 175-179.
- WILSON, Shawn. (2003). Progressing Towards an Indigenous Research Paradigm in Canada and Australia. *Canadian Journal of Native Education*, 27(2), 161-180.
- WILSON, Shawn. (2008). *Research Is Ceremony: Indigenous Research Methods*. Black Point, N.S.: Fernwood Publishing.

## AUTRES RÉFÉRENCES

- ALFRED, Taiaiake & CORNTASSEL, Jeff. (2005). Being Indigenous: Resurgences against contemporary colonialism. *Government and opposition*, 40(4), 597-614.



- ALFRED, Taiaiake. (2014). *Paix, pouvoir et droiture : un manifeste autochtone* (2e ed., trad. Caroline Pageau). Wendake, Québec : Éditions Hannenorak.
- AMOSSY, Ruth. (1984). Stéréotypie et valeur mythique : des aventures d'une métamorphose. *Études littéraires*, 17(1), 161–180. Récupéré le 12 juin 2020 de <https://doi.org/10.7202/500639ar>
- AMOSSY, Ruth. (1991). *Les Idées reçues : sémiologie du stéréotype*. Paris : Nathan.
- AMOSSY, Ruth. (1994). Stéréotypie et argumentation. Dans *Le Stéréotype : Crise et transformations* (p. 47-61). Caen : Presses universitaires de Caen. Récupéré le 12 juin 2020 de <http://books.openedition.org/puc/9700>
- APPADURAI, Arjun. (2015). *Après le colonialisme : Les conséquences culturelles de la globalisation* (trad. Françoise Bouillot et Hélène Frappat). Paris: Petite Bibliothèque Payot. (Publication originale en 1996)
- ARENDT, Hannah. (1983). *Condition de l'Homme Moderne* (trad. Georges Fradier). Paris : Calmann-Lévy.
- ARENDT, Hannah. (1995). *Qu'est-ce que la politique?* (trad. Sylvie Courtine-Denamy). Paris : Éditions du Seuil.
- ARNDT, Grant. (2014). The Emergence of Indigeneity and the Politics of Race and Culture in Native North America. *Reviews in Anthropology*, 43(1), 79-105.
- BAL, Mieke, CREWE, Jonathan V. & SPITZER, Leo (eds.). (1999). *Acts of Memory: Cultural Recall in The Present*. Dartmouth College, Hanover : University Press of New England.
- BAL, Mieke. (1996). *Double Exposures: the Subject of Cultural Analysis*. New York: Routledge.
- BARTHES, Roland. (1970). *Mythologies*. Paris, France: Éditions du Seuil. (Publication originale en 1957)
- BAUSSANT, Michèle (dir.). (2006). *Du vrai au juste : la mémoire, l'histoire et l'oubli*. Québec : Presses de l'université Laval.
- BEAUD, Stéphane et WEBER, Florence. (2010). *Guide de l'enquête de terrain : Produire et analyser des données ethnographiques* (4e ed. augmentée). Paris : La Découverte.
- BELLIER, Irène. (2018). Les droits des peuples autochtones. Entre reconnaissance internationale, visibilité nouvelle et violations ordinaires. *L'Homme & la Société*, 206(1), 137-174. Récupéré le 15 juillet 2023 de <https://doi.org/10.3917/lhs.206.0137>
- BHABHA, Homi. (1994). *The Location of Culture*. London : Routledge.
- BOTHWELL, Robert. (2015, 4 mars). Musées nationaux du Canada. *L'Encyclopédie Canadienne*. Récupéré le 21 juillet 2023 de [www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/musees-nationaux-du-canada](http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/musees-nationaux-du-canada).

- BOUCHARD, Gérard. (2000). *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*. Montréal : Boréal.
- BOUCHARD, Gérard. (2007). Le Mythe : Essai de définition. Dans Bernard ANDRÈS et Gérard BOUCHARD. *Mythes et sociétés des Amériques* (p. 409-426). Montréal : Québec Amérique.
- BOUCHARD, Gérard. (2014). *Raison et déraison du mythe. Au cœur des imaginaires collectifs*, Montréal : Boréal.
- BYRD, Jodi A. & ROTHBERG, Michael. (2011). Between Subalternity and Indigeneity. *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies*, 13(1), 1-12, Récupéré de 10.1080/1369801X.2011.545574
- CLIFFORD, James. (1998). *Malaise dans la culture : l'ethnographie, la littérature et l'art au XXe siècle* (trad. Marie-Anne Sichère). Paris : École nationale supérieure des Beaux-Arts.
- CLIFFORD, James. (2002). The Others. Beyond the 'Salvage' Paradigm. In Ziauddin SARDAR, Rasheed ARAEEN & Sean CUBITT (eds.). *The Third Text Reader on Art, Culture and Theory* (p. 160-165). London: Continuum.
- COMMISSION DE VÉRITÉ et RÉCONCILIATION DU CANADA. (2015). *Honorer la vérité, réconcilier pour l'avenir : Sommaire du rapport final de la Commission de vérité et réconciliation du Canada*. Montréal : McGill-Queen's Press-MQUP. Récupéré de [http://publications.gc.ca/collections/collection\\_2016/trc/IR4-7-2015-fra.pdf](http://publications.gc.ca/collections/collection_2016/trc/IR4-7-2015-fra.pdf).
- COMMISSION ROYALE SUR LES PEUPLES AUTOCHTONES. (1996). *Rapport de la Commission royale sur les peuples autochtones : volume 3 : vers un ressourcement*. Ottawa : Groupe Communication Canada Edition. Récupéré le 9 novembre 2023 de [https://publications.gc.ca/collections/collection\\_2016/bcp-pco/Z1-1991-1-3-fra.pdf](https://publications.gc.ca/collections/collection_2016/bcp-pco/Z1-1991-1-3-fra.pdf)
- CONGRESS OF ABORIGINAL PEOPLES. (2019). *Urban Indigenous People. Not just passing through* [Rapport de recherche]. Récupéré le 10 mai 2022 de <https://bc.healthyingcore.ca/sites/default/files/2019-10/Urban%20Indigenous%20Report-PRINT-Aug6.pdf>
- COULTHARD, Glen. (2018). *Peau rouge, masques blancs: contre la politique coloniale de la reconnaissance*. Montréal : Lux Editeur.
- COULTHARD, Glenn. (2012, 24 décembre). #IdleNoMore in Historical Context. *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*. Récupéré le 24 mai 2023 de <https://decolonization.wordpress.com/2012/12/24/idlenomore-in-historical-context/>
- CRIMP, Douglas. (1993). *On the Museum's Ruins*. Cambridge, Mass. : MIT Press.
- DELÂGE, Denys et WARREN, Jean-Philippe. (2017). *Le Piège de la liberté : Les peuples autochtones dans l'engrenage des régimes coloniaux*. Montréal : Boréal.

- DELÂGE, Denys. (1985). *Le pays renversé : Amérindiens et européens en Amérique du nord-est, 1600-1664*. Montréal : Les éditions du Boréal Express.
- DELORIA, Vine. (1988). *Custer Died for Your Sins: An Indian Manifesto* (with new Preface). Norman : University of Oklahoma Press. (Publication originale en 1979)
- DELORIA, Vine. (2003). *God Is Red: A Native View of Religion*. Golden, Colo : Fulcrum Pub.
- DICKASON, Olive Patricia. (1996). *Les Premières Nations du Canada*. Québec : Les éditions du Septentrion.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (2012). *Peuples exposés, peuples figurants : l'œil de l'histoire*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- DOERR, Audrey D. (2021). Commission royale sur les peuples autochtones. *L'Encyclopédie Canadienne*. Récupéré le 02 août 2023 de [www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/autochtones-commission-royale-denquete-sur-les](http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/autochtones-commission-royale-denquete-sur-les).
- DORTIER, Jean-François. (2008). *Le dictionnaire des sciences humaines*. Auxerre : Sciences humaines Éditions.
- DOUBT, Emma. (2016). Portraits Against Amnesia: Archival Recuperation in the Work of Hulleah J. Tsinhnahjinnie. *World Art*, 6(1), 19 - 44. Récupéré le 20 septembre 2020 de <https://doi.org/10.1080/21500894.2015.1119715>
- DOXTATOR, Deborah. (1992). Reconnecting the Past: An Indian Idea of History. In Deborah DOXTATOR, Helga PAKASAAR, and Walter Phillips Gallery. *Revisions* (p. 25-33) [Catalogue d'exposition]. Banff, Alberta: Walter Phillips Gallery.
- DOXTATOR, Deborah. (1997). Godi'Nigoha': The Women's Mind and Seeing Throught to the Land. In Deborah DOXTATOR, Lynn HILL & Woodland Cultural Center. *Godi'Nigoha': The Women's Mind* (p. 29-41) [Catalogue d'exposition]. Brantford, ON : Woodland Cultural Center.
- DUPUIS, Renée. (1991). *La question indienne au Canada*. Montréal : Boréal.
- DYCK, Noel & SADIK, Tonio. (2011, 6 juin). Indigenous Political Organization and Activism in Canada. *The Canadian Encyclopedia*. Récupéré le 11 avril 2019 de <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/aboriginal-people-political-organization-and-activism>
- ENWEZOR, Okwui, BESTER, Rory & International Center of Photography. (2013). *Rise and fall of apartheid: photography and the bureaucracy of everyday life* [Catalogue d'exposition] New York : International Center of Photography.
- FANON, Frantz. (1952). *Peau noire, masques blancs*. Paris : Éditions du Seuil.

- FIRST NATIONS STUDIES PROGRAM. (2009). The White Paper 1969. *Indigenous Foundations*, First Nations Studies Program of University of British Columbia. Récupéré le 20 avril 2019 de [https://indigenousfoundations.arts.ubc.ca/the\\_white\\_paper\\_1969/](https://indigenousfoundations.arts.ubc.ca/the_white_paper_1969/)
- FISCHER-TINÉ, Harald. (2010). Postcolonial Studies. *EGO | European History Online*. Récupéré de <http://ieg-ego.eu/en/threads/europe-and-the-world/postcolonial-studies/harald-fischer-tine-postcolonial-studies>
- FORTE, Maximilian C. (2013). "Who is an Indian?" The Cultural Politics of a Bad Question. In Maximilian C. Forte (ed.), *Who is an Indian?: Race, Place, and the Politics of Indigeneity in the Americas* (p. 3-51). Toronto : University of Toronto Press.
- FOSTER, Stephen & EVANS, Mike. (2022). Decolonizing Representation – Ontological Transformations Through Re-mediation of Indigenous Representation in Popular Culture and Indigenous Interventions. In Heather IGLOLIORTE & Carla TAUNTON (eds.). *The Routledge Companion to Indigenous Art Histories in the United States and Canada* (p. 275-283). London : Taylor & Francis Group.
- FOUCAULT, Michel, (1967, 15-21 juin). Sur les façons d'écrire l'histoire (entretien avec R. Bellour). *Les Lettres françaises*, (1187), 6-9. Récupéré le 12 août 2020 de <http://libertaire.free.fr/MFoucault416.html>
- FOUCAULT, Michel. (1971). *L'ordre du discours : Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*. Paris : Gallimard.
- FRANCIS, Margot. (2002). Reading the Autoethnographic Perspectives of Indians "Shooting Indians". *TOPIA: Canadian Journal of Cultural Studies*, (7), 5-26.
- FRANCO, Marie-Charlotte (2020). *La décolonisation et l'autochtonisation au Musée McCord (1992-2019) : les rapports de collaboration avec les Premiers Peuples et l'inclusion de l'art contemporain des Premières Nations dans les expositions* [Thèse de Doctorat. Université du Québec à Montréal.]
- GAGNÉ, Natacha, MARTIN, Thibault & SALAÛN, Marie (eds.). (2009). *Autochtonies : Vues De France Et Du Québec*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- GAUDRY, Adam & LORENZ, Danielle. (2018). Indigenization as Inclusion Reconciliation and Decolonization: Navigating the Different Visions for Indigenizing the Canadian Academy. *Alternative: An International Journal of Indigenous Peoples*, 218–227.
- GAUTHIER, Michel. (1996). Dérives périphériques. *Cahiers du musée national d'art moderne*, 56(57), 129-147.
- GEERTZ, Clifford. (1998). La description dense. Vers une théorie interprétative de la culture. *Enquête. Archives de la revue Enquête*, (6). Récupéré le 20 décembre 2022 de <http://journals.openedition.org/enquete/1443>

- GELL, Alfred. (2009). *L'art et ses agents : une théorie anthropologique* (trad. Sophie Renaut et Olivier Renaut). Dijon : Les presses du réel.
- GROSSBERG, Lawrence, NELSON, Cary & TREICHLER, Paula. (1992). *Cultural Studies*. New York : Routledge.
- HALL, Stuart. (1997). *Representation Cultural Representations and Signifying Practices*. London : Sage Publications.
- HALL, Stuart. (2007). Cultural Studies and its theoretical legacies. In Simon DURING (ed.). *The Cultural Studies Reader* (3rd ed., p. 33-44). London : Routledge.
- HIRSCH, Marianne. (2002). Marked by Memory: Feminist Reflections on Trauma and Transmission. In Nancy K. MILLER & Jason TOUGAW (eds.). *Extremities: Trauma, Testimony, Community* (p. 71-91). Urbana : University of Illinois Press.
- JOSEPH, Robert, MACNAIR, Peter L. & GRENVILLE, Bruce. (1998). *Down from the Shimmering Sky: Masks of the Northwest Coast*. Vancouver : Douglas & McIntyre.
- JOSSELIN, Marie-Laure. (2024, 30 septembre). Commission de vérité et réconciliation : quel bilan neuf ans plus tard?. Radio Canada - Espaces autochtones. Récupéré de <https://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/2106743/commission-verite-reconciliation-recommandations-autochtone>
- LAGACE, Naithan et SINCLAIR, Niigaanwewidam James. (2015, 11 septembre). Livre blanc de 1969. *L'Encyclopédie Canadienne*. Récupéré le 20 avril 2019 de <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/livre-blanc-de-1969>
- LIPPARD, Lucy. (1990). *Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America*. New York : Pantheon Books.
- LYONS, Scott Richard. (2011, Summer). Actually Existing Indian Nations: Modernity, Diversity, and the Future of Native American Studies. *The American Indian Quarterly*, 35(3), 294-312.
- LYOTARD, Jean-François. (1979). *La Condition Postmoderne*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- MADDISON, Sarah. (2013). Indigenous Identity, 'Authenticity' and the Structural Violence of Settler Colonialism. *Identities: Global Studies in Culture and Power*, 20(3), 288-303.
- MEMMI, Albert. (1985). *Portrait du colonisé, précédé de portrait du colonisateur* (Préface de Jean-Paul Sartre). Paris : Gallimard.
- MERCER, Kobena. (2012). Photography and the Global Conditions of cross-cultural Modernity. In Sara BLOKLAND & Asmara PELUPESSY (eds.). *Unfixed: photography and postcolonial perspectives in contemporary art* (p.72-82). Heijningen, The Netherlands : JAPSAM Books.

- MIGNOLO, Walter D. & WALSH, Catherine E. (2018). *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis*. Durham : Duke University Press.
- MIGNOLO, Walter. (2011). *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Durham : Duke University Press.
- MITCHELL, W. J. Thomas. (1994). *Picture Theory Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago Ill: University of Chicago Press. 445 p.
- MORIZOT, Baptiste. (2016). *Les Diplomates : cohabiter avec les loups sur une autre carte du vivant*. Marseille : Éditions Wildproject.
- NANCY, Jean-Luc. (2000). *Le regard du portrait*. Paris : Éditions Galilée.
- NATIONS UNIES. (2007). Déclaration des Nations Unies sur les droits des peuples autochtones. Récupéré de [https://www.un.org/esa/socdev/unpfii/documents/DRIPS\\_fr.pdf](https://www.un.org/esa/socdev/unpfii/documents/DRIPS_fr.pdf)
- PRATT, Mary Louise. (1992). *Imperial eyes: Travel writing and transculturation*. London : Routledge.
- PREUCEL, Robert W., FOWLER WILLIAMS, Lucy & WIERZBOWSKI, William. (2005). The Social Lives of Native American Objects. In Robert PREUCEL, Lucy FOWLER WILLIAMS & William WIERZBOWSKI (eds.), *Native American Voices On Identity, Art, and Culture: Objects of Everlasting Esteem* (p. 1-24). Philadelphia : University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology.
- RAMASWAMY, Sumathi. (2014). Introduction: The Work of Vision in the Age of European Empires. In Martin Jay & Sumathi Ramaswamy (eds.). *Empires of vision: a reader* (p. 1-22). Duke University Press.
- REGROUPEMENT DES CENTRES D'AMITIÉ AUTOCHTONES DU QUÉBEC (RCAAQ). (2006). *Les Autochtones En Milieu Urbain : Une Identité Revendiquée* [Rapport de recherche]. Wendake : Regroupement des centres d'amitié autochtones du Québec. Récupéré le 10 mai 2022 de [https://www.rcaaq.info/wp-content/uploads/2018/05/Les-Autochtones-en-milieu-urbain\\_2006.pdf](https://www.rcaaq.info/wp-content/uploads/2018/05/Les-Autochtones-en-milieu-urbain_2006.pdf)
- SAÏD, Edward. (2005). *L'Orientalisme. L'Orient crée par l'Occident*. Paris : Éditions du Seuil. (Publication originale en 1978)
- SCULLY, Vincent. (1989). *Pueblo: Mountain, Village, Dance* (2nd ed.). Chicago : University of Chicago Press.
- SIMPSON, Leanne. (2004). Anticolonial strategies for the recovery and maintenance of Indigenous knowledge. *American Indian Quarterly*, 373-384.
- SIMPSON, Leanne. (2018). *Danser sur le dos de notre tortue : la nouvelle émergence des Nishnaabeg* (trad. Anne-Marie Régimbald). Montréal : Varia.



- SIOUI, Georges E. (1999). *Pour une histoire amérindienne de l'Amérique*. Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval. (Publication originale en 1989)
- SMITH, Paul Chaat & WARRIOR, Robert Allen. (1996). *Like a Hurricane: The Indian Movement From Alcatraz to Wounded Knee*. New York : New Press.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. (2009). *Les subalternes peuvent-elles parler?* (trad. Jérôme Vidal). Paris : Éditions Amsterdam.
- STEPHENS, Carolyn. (2015). The Indigenous Experience of Urbanization. In Peter GRANT (ed.) *State of the World's Minorities and Indigenous Peoples 2015: Focus on Cities* (p. 54-61). London : Minority Rights Watch International.
- THIÉBLEMONT-DOLLET, Sylvie. (2003). Interculturalités. *Questions de communication*, (4). Récupéré le 12 janvier 2016 de <http://questionsdecommunication.revues.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/4257>
- TUCK, Eve & YANG, K. Wayne. (2012). Decolonization Is Not a Metaphor. *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, 1(1), 1-40.
- VALASKAKIS, Gail Guthrie. (2005). *Indian Country: Essays on Contemporary Native Culture*. Waterloo, ON : Wilfrid Laurier University Press.
- VAN DAMME, Stéphane. (2004). Comprendre les *Cultural Studies* : une approche d'histoire des savoirs. *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 51(4 bis), 48-58.
- VIZENOR, Gerald. (1999). *Manifest Manners: Narratives on Postindian Survivance*. Lincoln : University of Nebraska Press.
- VOIROL, Olivier. (2005). Présentation. Visibilité et invisibilité : une introduction, *Réseaux*, 129-130(1-2), 9-36.
- WEAVER, Hilary N. (2001, Spring). Indigenous Identity: What Is It and Who Really Has It?. *The American Indian Quarterly*, 25(2), 240-255.
- WYATT, Gary. (1994). *Spirit Faces: Contemporary Native American Masks from the Northwest*. Vancouver: Douglas & McIntyre.

## INDEX DES NOMS PROPRES LES PLUS CITÉS

### A

Adams, KC, 135, 137, 141, 275, 277, 340, 343, 429

Arendt, Hannah, 15, 68, 69, 320

Azoulay, Ariella, 15, 16, 17, 213, 290, 291

### B

Berlo, Janet, 46, 47, 48, 49, 50, 90, 91, 101, 175, 191

Bonita, Pena, 96, 140, 331, 333, 334, 335, 340, 342, 385

### C

Chartrand, Rhéanne, 58, 61, 62, 63, 80, 84, 85, 127, 327, 432, 444

Chocolate, Dorothy, x, 62, 78, 238, 239, 240, 241, 332, 333, 336, 385, 386

Cobb, Jennie Ross, x, 221, 222, 223, 224, 228, 230, 231, 233, 247, 338, 340, 341

Curtis, Edward, 118, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 223, 225, 241, 321, 322, 325, 343, 351, 352, 358, 359, 362, 373, 375, 376, 377, 425, 426

### D

Deadman, Patricia, 48, 96, 333, 334, 335, 336, 337, 385

Deloria, Vine, 37, 38, 40, 41, 44, 45, 46, 155, 163, 164

### E

Edwards, Elizabeth, 3, 4, 15, 16, 17, 64, 77, 117, 153, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 195, 196, 198, 213, 250, 264, 270, 290, 291

### F

Farrell Racette, Sherry, 4, 10, 45, 176, 202, 342

Favell, Rosalie, xi, 19, 26, 128, 135, 139, 215, 276, 277, 289, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 300, 337, 338, 339, 340, 342, 400, 402

### G

Gidley, Mick, 10, 41, 117, 151, 165

Goshorn, Shan, xi, 298, 299, 300, 301, 302, 333, 335, 338, 340, 341, 342

### H

Haldane, Benjamin, x, 228, 229, 230, 231, 233, 247, 332, 340, 341

Hall, Stuart, 5, 34, 35, 40, 41, 75, 85, 150, 154, 167, 174, 252

Harlan, Theresa, 10, 32, 52, 53, 54, 59, 88, 89, 93, 94, 103, 104, 108, 116, 150, 151, 152, 167, 193, 209, 228, 236, 241, 242, 304, 305, 324, 325, 334, 335, 390

Hill, Lynn, 110, 112, 113, 148, 151, 154, 165, 166, 167, 171, 174, 175, 176, 179, 192, 209, 210, 268, 312, 313, 336, 357, 368, 386

Hill, Richard William, 8, 9, 48, 73, 190, 251, 252, 254

Hill, Rick, ix, x, xi, 20, 28, 41, 50, 52, 62, 63, 64, 65, 67, 79, 81, 82, 85, 95, 97, 125, 126, 149, 151, 164, 167, 169, 174, 180, 200, 205, 206, 207, 208, 210, 215, 242, 243, 260, 261, 262, 263, 269, 276, 278, 279, 285, 286, 300, 331, 333, 338, 356, 366, 415, 422, 432, 440

### I

Institute of American Indian Arts (IAIA), xii, 49, 50, 55, 88, 97, 104, 272, 274, 275, 331, 333, 335, 336

### J

Johnston, George, ix, x, 78, 79, 81, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 224, 230, 247, 333, 336, 385, 386



## K

Kovach, Margaret, 15, 18, 143, 286, 287, 288, 315

Kunard, Andrea, 59, 60, 64, 80, 84, 135, 138, 143, 176, 179, 180, 195, 340, 389

## L

Langford, Martha, 3, 62, 64, 84, 98, 111, 136, 175, 249, 259, 264, 342, 442

Lippard, Lucy, 3, 10, 36, 54, 102, 164, 166, 208

Little Turtle, Carm, 67, 70, 114, 140, 178, 331, 332, 333, 334, 335, 337, 341, 385

Loft, Martin Akwiranoron, xi, 20, 29, 30, 50, 51, 52, 61, 62, 71, 72, 78, 86, 97, 141, 142, 265, 278, 279, 280, 281, 284, 332, 432, 433, 441

Loft, Steven, 101, 128, 129, 130, 135, 143, 176, 179, 180, 195, 205, 294, 339, 340, 443

Lord, Erica, ix, 141, 188, 189, 340, 341

## M

Maracle, Yvonne, 60, 61, 62, 67, 68, 83, 95, 97, 98, 99, 125, 126, 127, 128, 215, 333, 334, 337, 338, 403

Marmon, Lee, ix, x, 140, 184, 185, 186, 238, 241, 242, 244, 245, 270, 327, 332, 337, 338, 339, 340, 341, 343

McKenzie, Murray, xi, 62, 79, 125, 265, 266, 267, 332, 333, 338, 442

McMichael Canadian Art Collection (MCAC), xii, 107, 110, 111, 112, 135, 336, 340, 357, 358, 386

McNeil, Larry, ix, xi, 8, 103, 125, 128, 166, 169, 170, 171, 186, 187, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 314, 331, 332, 333, 334, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 404, 432

Mithlo, Nancy Marie, 10, 232, 247, 250, 251, 291

Mitten, Brenda, 60, 62, 66, 78, 79, 80, 81, 172, 230, 243, 266, 332, 333, 444

Musée canadien de la photographie contemporaine (MCPC), xii, 62, 110, 111, 112, 135, 136, 137, 138, 198, 340, 357, 358, 368, 387, 389

Musée des beaux-arts du Canada, xii, 129, 135, 136, 137, 138, 197, 198, 340

## N

Native Indian/Inuit Photographers association (NIIPA), viii, xii, 8, 25, 26, 53, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 74, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 105, 112, 122, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 142, 169, 172, 174, 180, 206, 207, 215, 230, 238, 240, 241, 242, 243, 260, 261, 263, 265, 266, 267, 269, 279, 280, 281, 282, 286, 319, 320, 327, 332, 333, 334, 336, 337, 338, 339, 355, 356, 357, 358, 371, 379, 380, 389, 399, 403, 404, 408, 409, 410, 420, 421, 423, 424, 430, 432, 433, 436, 437, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445

Neel, David, ix, 111, 112, 135, 166, 195, 196, 197, 198, 269, 335, 337, 340, 375

Niro, Shelley, x, xi, 8, 19, 25, 26, 48, 50, 58, 105, 106, 107, 111, 112, 114, 132, 135, 141, 143, 178, 183, 184, 192, 238, 239, 248, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 260, 300, 311, 312, 313, 314, 327, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 366, 371, 379, 389, 400, 427, 442

## P

Passalacqua, Veronica, 10, 59, 92, 130, 131, 133, 134, 138, 139, 143, 145, 151, 165, 166, 168, 172, 176, 177, 179, 189, 192, 194, 214, 230, 233, 238, 241, 243, 245, 252, 259, 264, 270, 278, 286, 293, 297, 299, 302, 306, 307, 340, 341, 369, 375

Payne, Carol, 3, 13, 59, 60, 64, 80, 84, 249

Pedri-Spade, Celeste, 11, 13, 258, 291

Phillips, Ruth, 46, 47, 48, 49, 50, 76, 90, 91, 92, 101, 175, 191, 405

Poolaw, Horace, x, 231, 232, 238, 241, 244, 246, 247, 250, 251, 327, 337, 338

## R

Renwick, Arthur, 135, 137, 189, 190, 191, 275, 277, 335, 336, 338, 340, 342, 355, 404, 424, 427, 429

Rice, Ryan, 90, 93, 100, 101, 103, 105, 122, 313, 314, 393, 435

Rickard, Jolene, 2, 6, 8, 9, 62, 67, 69, 70, 79, 97,  
108, 114, 116, 131, 132, 151, 178, 211, 212,  
213, 331, 332, 333, 334, 335, 337, 338, 341,  
385, 409, 414, 432, 438

## S

Semchuk, Sandra, 78, 79, 80, 81, 216, 230, 241,  
261, 266

Sioui Durand, Guy, 91, 141, 349, 350

Sioui, Georges, 2, 149, 204, 321

Smith, Jaune Quick-To-See, 51, 54, 55, 56, 57,  
61, 66, 67, 72, 102, 151, 164, 168, 173, 183,  
331, 337, 356

Smith, Paul Chaat, 5, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 108,  
169, 171, 176, 208, 209, 292, 330

Staats, Greg, xi, 48, 62, 112, 135, 243, 268, 279,  
332, 335, 336, 337, 338, 340, 341, 385, 386,  
438, 445

Strathman, Nicole Dawn, 11, 216, 218, 219, 220,  
221, 222, 224, 226, 228, 230, 232, 233

## T

Thomas, Jeff, ix, 10, 19, 24, 25, 43, 48, 54, 57,  
61, 62, 67, 72, 73, 82, 83, 85, 86, 102, 110,

111, 112, 120, 121, 123, 124, 135, 139, 145,  
166, 168, 174, 186, 187, 188, 199, 200, 201,  
202, 203, 214, 215, 248, 249, 255, 256, 258,  
267, 278, 285, 286, 288, 289, 329, 331, 332,  
336, 337, 338, 340, 342, 343, 347, 368, 385,  
400, 404, 409, 421, 427, 437, 442

Throssel, Richard, x, 221, 224, 225, 226, 227,  
228, 230, 338, 341

Tsinhnahjinnie, Hulleah, ix, xi, 8, 10, 89, 114,  
116, 131, 133, 134, 143, 145, 166, 168, 172,  
178, 179, 189, 192, 193, 194, 211, 212, 213,  
214, 221, 223, 233, 238, 241, 243, 244, 245,  
270, 278, 286, 293, 297, 299, 302, 303, 304,  
305, 307, 331, 333, 334, 335, 337, 338, 339,  
340, 341, 342, 343, 369, 385, 390, 414

## W

Whitman, Richard Ray, xi, 20, 30, 31, 43, 49,  
50, 84, 96, 114, 140, 172, 178, 273, 274, 275,  
279, 282, 283, 284, 285, 286, 288, 290, 300,  
333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 341, 342,  
428, 429, 447

Wilson, Shawn, 15, 18, 286, 287, 289, 315, 316