

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE STÉRÉOTYPE DANS LES MONUMENTS HISTORIQUES : LE REGARD
DE JEFF THOMAS ET DE BILL REID SUR LA REPRÉSENTATION ET
L'AUTOREPRÉSENTATION AUTOCHTONES
DANS L'ESPACE PUBLIC CANADIEN

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDE DES ARTS

PAR
GABRIELLE DAVOINE-TOUSIGNANT

SEPTEMBRE 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire 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.01-2006). 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

Tout d'abord, j'aimerais remercier Daniel Arsenault, mon directeur de recherche, pour sa confiance et pour la grande liberté qu'il m'a allouée tout au long du processus de rédaction, et aussi pour l'intérêt qu'il a accordé à mes idées de recherche dès notre première rencontre. Nos échanges m'ont toujours inspirée et motivée à continuer. Je veux aussi remercier Annie Gérin, professeure au département d'histoire de l'art de l'UQAM, qui m'a généreusement conseillé de nombreux ouvrages plus intéressants et plus pertinents les uns des autres, enrichissant ainsi mes recherches. Ma participation à trois de ses séminaires m'a aidée à structurer ma pensée et les idées à la base de ce mémoire. Je remercie aussi le CRSH et le FQRSC pour leur soutien financier qui m'a permis de me consacrer entièrement à mes recherches pendant les deux dernières années. Merci également au CÉLAT pour la bourse d'excellence que j'ai reçue lors de mes derniers moments de rédaction et à la Fondation de l'UQAM pour m'avoir décerné la bourse Lacroix-Fournier lors de ma première session au deuxième cycle.

Bien sûr, je tiens à remercier les artistes, Jeff Thomas et Bill Reid, qui, bien qu'ils ne sachent pas que j'ai passé deux ans à étudier sans cesse leur travail, ont su m'inspirer, me stimuler et me prouver que j'étais dans la bonne voie. Je veux aussi remercier Louise Vigneault, professeure au département d'histoire de l'art à l'Université de Montréal, puisqu'elle est la première à m'avoir fait découvrir l'art contemporain autochtone, développant ainsi chez moi un grand intérêt pour celui-ci et certaines de ses problématiques qui se retrouvent aujourd'hui à la base de mon mémoire.

Je me dois de remercier mes grands amis, Mylène et Benoît, grâce à qui les deux dernières années ont passé si vite et ont été des plus agréables. Votre appui, vos conseils, vos rires et vos idées m'ont non seulement fait grandir, mais m'ont aussi permis de surmonter certaines épreuves laborieuses. J'espère que la fin de ce mémoire ne signifie pas la fin de nos discussions passionnées et passionnantes.

Merci aussi à ma mère, Françoise Davoine, qui a pris le temps de se plonger dans mon univers des derniers mois afin d'y repérer coquilles et étrangetés. Merci également à mon père, François Tousignant qui, tout comme ma mère, a su me rassurer dans mes moments d'angoisse et de doute.

Enfin, je remercie tous mes parents et amis qui m'ont toujours encouragée à persévérer et à donner le meilleur de moi-même tout au long de ce parcours, même si parfois mon travail pouvait leur paraître obscur. Merci particulièrement à Gabriel Giroux-Veilleux qui, au quotidien, a été d'une patience et d'un appui incommensurables.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	vi
RÉSUMÉ	xi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I STÉRÉOTYPES ET MONUMENTS.....	9
1.1 Le stéréotype, définition d'un concept.....	9
1.1.1 Le stéréotype en général.....	9
1.1.1.1 La représentation	9
1.1.1.2 La différence, fascination à la base du stéréotype.....	11
1.1.1.3 Le stéréotype vu par les <i>Cultural Studies</i>	12
1.1.1.4 Le stéréotype dans les autres disciplines.....	13
1.1.2 Le stéréotype autochtone	17
1.1.2.1 L'Indien imaginaire.....	17
1.1.2.2 Bon Sauvage/Maudit Sauvage	17
1.1.2.3 La représentation visuelle de l'Indien imaginaire	19
1.1.2.4 Un impact réel.....	21
1.1.2.5 Intérêt de l'Indien imaginaire pour les non-Autochtones.....	23
1.2 Le monument, un objet à déchiffrer	24
1.2.1 Entre mémoire et histoire.....	24
1.2.2 Le monument, portrait d'une société.....	28
1.2.3 Monumentaliser, ou l'art de stéréotyper	35

CHAPITRE II	
COMBATTRE LES STÉRÉOTYPES.....	39
2.1 Une remise en question possible.....	39
2.2 Le cas de l'art autochtone actuel.....	44
2.2.1 La tradition humoristique chez les peuples autochtones.....	44
2.2.2 Une <i>re-définition</i> identitaire.....	46
2.2.3 Un art unique et autochtone à la fois.....	49
2.2.4 Quand tradition rime avec revendication.....	50
2.2.5 Un art uniquement engagé?.....	51
2.3 Stéréotype, art actuel et espace public.....	52
CHAPITRE III	
JEFF THOMAS ET BILL REID.....	57
3.1 Jeff Thomas.....	57
3.1.1 L'Indien urbain.....	57
3.1.2 Thomas et l'éclaireur anishinabe.....	61
3.1.3 <i>What's the Point?</i>	66
3.2 Bill Reid.....	75
3.2.1 À la recherche de l'Haida.....	75
3.2.2 Reid, monument artistique canadien.....	79
3.2.3 L' <i>Esprit d'Haida Gwaii, le Canoë de jade</i>	81
3.2.3.1 Les personnages à bord du canoë.....	86
CHAPITRE IV	
ANALYSE DU CORPUS EN FONCTION DE QUATRE NOTIONS	
THÉORIQUES.....	93
4.1 Deux exemples de rapatriement visuel?.....	94
4.1.1 Négocier l'identité à l'aide de la photographie.....	96

4.1.2	Le <i>Canoë de jade</i> , entre rapatriement visuel et stratagème politique, économique et touristique	97
4.2	Question d' « Auteur » ou d'auteurs?	102
4.2.1	L'auteur invisible	102
4.2.2	L'auteur affirmé	105
4.3	L'art public, un outil de lutte contre les stéréotypes.....	108
4.3.1	Quand art public rime avec esthétique.....	108
4.3.2	<i>What's the Point?</i> , une œuvre d'art public?.....	111
4.4	Thomas et Reid, créateurs de lieux de mémoire?	114
4.4.1	Le lieu de mémoire	114
4.4.2	Monument en hommage à Samuel de Champlain, lieu de mémoire pour l'Indien urbain?	116
4.4.2.1	Une œuvre dans l'esprit du contre-monument	117
4.4.3	Le <i>Canoë de jade</i> , lieu de mémoire haida ou instrument de culture?	119
	CONCLUSION.....	123
	BIBLIOGRAPHIE	132

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
<p>1.1 Paul Kane, <i>Mah-Min</i>, 1848 Huile sur toile, 76 cm x 63,3 cm Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal Source: Musée des beaux-arts de Montréal, 2011, <http://www.mbam.qc.ca, en ligne>, en ligne, consulté le 1^{er} août 2011</p>	20
<p>1.2 George Catlin, <i>Máh-to-tóh-pa, Four Bears, Second Chief, in Full Dress</i>, 1832 Huile sur toile, 73,7cm x 60,9 cm Smithsonian American Art Museum, Washington D.C. Source: Smithsonian American Art Museum, 2011, <http://americanart.si.edu>, en ligne, consulté le 1^{er} août 2011</p>	20
<p>1.3 Karl Bodmer, <i>Pehriska-Ruhpa</i>, 1832-1834 Gravure à l'eau-forte teinte à la main Joslyn Art Museum, Omaha, NE Source: Joslyn Art Museum, 2011, <http://www.joslyn.org>, en ligne, consulté le 1^{er} août 2011</p>	20
<p>1.4 Edward S. Curtis, <i>Sioux Chiefs</i>, 1905 Photographie Library of Congress Prints and Photographs, Washington D.C. Source: Art in Embassies, 2011, <http://art.state.gov>, en ligne, consulté le 1^{er} août 2011</p>	20
<p>1.5 Louis-Philippe Hébert, <i>Monument à la mémoire de Paul de Chomedey, sieur de Maisonneuve</i>, 1895 Place d'Armes, Montréal Source: Jean Gagnon, 2009, <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f2/Monument_a_Maisonneuve.JPG>, en ligne, consulté le 1^{er} août 2011</p>	30
<p>1.6 Louis-Philippe Hébert, <i>Iroquois</i>, détail du <i>Monument à la mémoire de Paul de Chomedey, sieur de Maisonneuve</i>, 1895 Source: Jean Gagnon, 2011, <http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Iroquois_du_Monument_Maisonneuve.jpg>, en ligne, consulté le 1^{er} août 2011</p>	30

- 1.7 Louis-Philippe Hébert, *Exploit de la Place d'Armes*, détail du *Monument à la mémoire de Paul de Chomedey, sieur de Maisonneuve* 1895
Source: Jean Gagnon, 2011, <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fa/Exploit_de_la_Place_d%27Armes.JPG>, en ligne, consulté le 1^{er} août 2011 30
- 1.8 Hamilton MacCarthy, *Monument en hommage à Samuel de Champlain*, 1915
Pointe Nepean, Ottawa
Source: Louis Marin, 2011, <<http://legermj.typepad.com/.a/6a0147e057d826970b014e86f67ff2970d-800wi>>, en ligne, consulté le 1^{er} août 2011 32
- 1.9 Hamilton MacCarthy, *Éclaireur anishinabe*, détail du *Monument en hommage à Samuel de Champlain*, 1918
Source: Jeff Thomas, 1999, <http://www.scoutingforindians.com/images/space/full_image16.jpg>, en ligne, consulté le 1^{er} août 2011 32
- 1.10 Jean-Émile Brunet, *Monument La Vérendrye*, 1936-1938
Parc de la Vérendrye, Winnipeg
Source: Encyclopédie du patrimoine culturel de l'Amérique française, 2007, <http://www.ameriquefrancaise.org/media-86/38_Monument_Laverendrye.jpg>, en ligne, consulté le 1^{er} août 2011 37
- 1.11 Jean-Émile Brunet, *Amérindien*, détail du *Monument La Vérendrye*, 1936-1938
Source: Auteur inconnu, 2009, <http://farm3.static.flickr.com/2655/4085346216_48012616f1.jpg>, en ligne, consulté le 1^{er} août 2011 37
- 2.1 Carl Beam, *Self-Portrait in My Christian Dior Bathing-Suit*, 1980
Aquarelle sur papier, 106 cm x 69 cm
Collection privée
Source: Allan J. Ryan, 1999, *The Trickster Shift: Humour and Irony in Contemporary Native Art*, Vancouver: University of British Columbia Press, p. 46 48
- 2.2 Shelley Niro, *The Rebel*, 1987
Photographie noir et blanc colorée à la main, 17 cm x 24 cm
Collection de l'artiste
Source : Allan J. Ryan, 1999, *The Trickster Shift: Humour and Irony in Contemporary Native Art*, Vancouver: University of British Columbia Press, p. 63 48
- 3.1 Hamilton MacCarthy, *L'éclaireur anishinabe*, 1918
Parc Major's Hill, Ottawa.
Source: Ken Gilder, 2007, <http://farm2.static.flickr.com/1438/534905281_1a5332e81e_o.jpg>, en ligne, consulté le 1^{er} août 2011 63

- 3.2 Hamilton MacCarthy, *L'éclaireur anishinabe*, 1918
Parc Major's Hill, Ottawa.
Source: Auteur inconnu, 2009, <http://2.bp.blogspot.com/_u2WcNSWdwE8/SslBpzRz0DI/AAAAAAAAABq8/K9kN7swlml0/s1600-h/P9190097.JPG>, en ligne, consulté le 1^{er} août 2011 63
- 3.3 Jeff Thomas, *Hot Air Balloon Near Nepean Point*, 1992
Photographie noir et blanc
Source: Annie Gérin et James S. McLean (dir.), 2009, *Public Art in Canada: Critical Perspectives*, Toronto: University of Toronto Press, p. 117..... 67
- 3.4 Jeff Thomas, *Indian Man from Nepean Point*, 1992
Photographie noir et blanc
Source: Annie Gérin et James S. McLean (dir.), 2009, *Public Art in Canada: Critical Perspectives*, Toronto: University of Toronto Press, p. 118..... 67
- 3.5 Jeff Thomas, *Seize the Space F.B.I.*, 1997
Photographie noir et blanc
Source: Annie Gérin et James S. McLean (dir.), 2009, *Public Art in Canada: Critical Perspectives*, Toronto: University of Toronto Press, p. 119..... 68
- 3.6 Jeff Thomas, *FOR RENT*, 2005
Photographie couleur
Source: Jeff Thomas, 2006, «A Study of Indian-Ness», en ligne, <<http://www.scoutingforindians.com>>, consulté le 14 septembre 2010 70
- 3.7 Jeff Thomas, *Indian Canoe*, 1999
Photographie couleur
Source: Jeff Thomas, 2006, «A Study of Indian-Ness», en ligne, <<http://www.scoutingforindians.com>>, consulté le 14 septembre 2010 70
- 3.8 Jeff Thomas, *Bear Making a GPS Marking*, 2001
Photographie couleur
Source: Jeff Thomas, 2006, «A Study of Indian-Ness», en ligne, <<http://www.scoutingforindians.com>>, consulté le 14 septembre 2010 73
- 3.9 Jeff Thomas, *Why Do the Indians Always Have to Move?*, 2000
Photographie couleur
Source: Jeff Thomas, 2006, «A Study of Indian-Ness», en ligne, <<http://www.scoutingforindians.com>>, consulté le 14 septembre 2010 73
- 3.10 Artiste inconnu, *Coffre funéraire*, vers 1881
Bois teinté
Source: George F. MacDonald, 1996, *L'art haïda*, Hull: Musée canadien des civilisations, p. 124 77

- 3.11 Edward Dossetter, *Femmes et enfants posant devant un mât commémoratif au village de Yan*, 1881
Photographie noir et blanc
Source: George F. MacDonald, 1996, *L'art haïda*, Hull: Musée canadien des civilisations, p. 179 77
- 3.12 Bill Reid, *L'Esprit d'Haida Gwaii*, 1991
Bronze recouvert d'une patine noire, 6,05 m x 3,89 m x 3,48 m
Ambassade du Canada, Washington D.C.
Source: Michael McMordie, 2011, <http://www.egodesign.ca/_files/articles/blocks/9180_canada_ambassy_washington_the_spirit_of_the_haida_gwaii_sculpture_de_bill_reid.jpg>, en ligne, consulté le 1^{er} août 2011 82
- 3.13 Bill Reid, *L'Esprit d'Haida Gwaii, le Canoë de jade*, 1996
Bronze recouvert d'une patine couleur jade, 6,05 m x 3,89 m x 3,48 m
Aéroport international de Vancouver, Vancouver
Source: Administration de l'aéroport international de Vancouver, 2010, <<http://www.yvr.ca>>, en ligne, consulté le 1^{er} août 2011 82
- 3.14 Bill Reid, *Le corbeau et le dernier humain haïda*, détail du *Canoë de jade*
Source: photo de l'auteur, 5 avril 2011 87
- 3.15 Bill Reid, *La famille de grizzlys (gauche) avec la grande ourse (droite)*, détail du *Canoë de jade*
Source: photo de l'auteur, 5 avril 2011 87
- 3.16 Bill Reid, *L'aigle mordant la patte du grizzly et la grenouille*, détail du *Canoë de jade*
Source: photo de l'auteur, 5 avril 2011 88
- 3.17 Bill Reid, *Le loup mordant l'aile de l'aigle et le dernier humain haïda*, détail du *Canoë de jade*
Source: photo de l'auteur, 5 avril 2011 88
- 3.18 Bill Reid, *Le castor*, détail du *Canoë de jade*
Source: photo de l'auteur, 5 avril 2011 90
- 3.19 Bill Reid, *La femme souris*, détail du *Canoë de jade*
Source: photo de l'auteur, 5 avril 2011 90
- 3.20 Bill Reid, *La femme chien de mer*, détail du *Canoë de jade*
Source: photo de l'auteur, 5 avril 2011 91
- 3.21 Bill Reid, *Le Chef*, détail du *Canoë de jade*
Source: photo de l'auteur, 5 avril 2011 91

- 4.1 Connie Watts, *Hetux Thunderbird*, 2000
Bouleau baltique, aluminium et teinture, 65 m x 5,2 m x 4,6 m
Aéroport international de Vancouver, Vancouver
Source: Fondation d'art de l'aéroport de Vancouver, 2011,
<http://www.yvraf.com>, en ligne, consulté le 1^{er} août 2011..... 100
- 4.2 Richard Hunt, *Thunderbird and Killer Whale*, 1996
Cèdre et teinture
Aéroport international de Vancouver, Vancouver
Source: Fondation d'art de l'aéroport de Vancouver, 2011,
<http://www.yvraf.com>, en ligne, consulté le 1^{er} août 2011..... 100

RÉSUMÉ

Ce mémoire s'intéresse à la question du stéréotype autochtone dans l'espace public canadien diffusé à travers les monuments historiques. Divisé en quatre chapitres, ce travail de recherche tente d'abord de comprendre les impacts de ce stéréotype dans la construction identitaire des peuples des Premières Nations. Compte tenu des caractéristiques propres au monument historique, on proposera aussi que la diffusion d'une image biaisée de l'Amérindien dans ces monuments comporte son lot de conséquences et au-delà, sert une idéologie nationale particulière. De plus, selon ce qui est avancé dans ce mémoire, l'exposition du stéréotype dans l'espace public peut restreindre l'accès à celui-ci pour les communautés visées par ces représentations. Ce qui a pourtant motivé la rédaction de ce travail de réalisation de la maîtrise est la conviction que non seulement les stéréotypes peuvent être remis en question, mais aussi, que les frontières symboliques créées dans la sphère publique par ces représentations imaginaires peuvent être franchies dans le but d'en arriver à une meilleure compréhension des différentes identités autochtones du Canada actuel. L'étude de deux artistes autochtones canadiens, Jeff Thomas et Bill Reid, permettra d'aborder deux stratégies de remise en question du stéréotype amérindien présenté dans la sculpture monumentale. À l'aide de quatre notions théoriques (rapatriement visuel, art et espace public, notion d'auteur, lieu de mémoire), il sera possible de voir les apports, mais aussi les limites de ces deux démarches dans cette lutte identitaire à travers l'espace public. En articulant leurs œuvres autour des monuments destinés à créer des points de repère historiques, Reid montre sa volonté de partager la mémoire d'un univers artistique propre à la communauté dont il est issu, tandis que Thomas tente de faire ressortir la complexité au cœur d'une identité autochtone urbaine et actuelle. Leur implication dans la sphère publique est non seulement une façon de démontrer la nécessité de remettre en question certaines représentations amérindiennes pouvant être jugées offensantes, mais c'est aussi un excellent moyen de diffuser une image plus appropriée des différentes identités autochtones qui composent le pays. Deux œuvres seront particulièrement abordées pour défendre ces idées, soit une série de Thomas intitulée *What's the Point?* qui comprend sept photographies, ainsi qu'une sculpture monumentale de Bill Reid qui a pour titre *l'Esprit d'Haida Gwaii, le Canoë de jade* que l'on retrouve à l'aéroport international de la ville de Vancouver.

Mots clés : stéréotype, monument historique, Autochtone, art public, identité, mémoire

INTRODUCTION

Le présent mémoire de recherche aborde la représentation et l'autoreprésentation des Autochtones dans l'espace public canadien. La question est développée plus précisément en regard du concept de monument historique, objet qui ponctue de moments d'histoire le paysage des provinces et des territoires qui composent le pays. Étant donné l'importance des peuples autochtones dans la création du Canada, on est à même de se demander quelle place occupent les Premières Nations dans un tel projet de commémoration de faits historiques. D'après certaines données recueillies auprès de la Commission des lieux et monuments historiques du Canada (CLMHC)¹, beaucoup de travail reste encore à faire pour que ces populations soient justement représentées. En fait, sur un total de 2021 lieux et monuments répertoriés en mars 2010, seulement 224 sont reliés à des événements, à des personnages ou à des sites historiques en lien avec l'histoire des peuples autochtones. Sur ces 224 monuments, seuls 48 ont pour sujet un personnage historique amérindien important. Avant les années 1980, les monuments ont surtout « immortalisé » les chefs amérindiens reconnus pour avoir contracté des alliances avec les Euro-Canadiens ou ceux qui ont participé à la signature de traités permettant de calmer les soulèvements autochtones de la deuxième moitié du 19^e siècle. À partir de 1980, non seulement les monuments ayant pour thème des personnages historiques autochtones notoires se multiplient (plus de la moitié des 48 mentionnés plus haut ont été réalisés dans les 30 dernières années), mais ces sculptures reconnaissent de plus en plus

¹ Deux documents ont été consultés afin de recueillir les données présentées : le répertoire des désignations liées aux Autochtones (Juin 2011) ainsi que le répertoire des désignations d'importance historique nationale (Mars 2010). Tous deux ont été fournis avec l'aimable collaboration de Mme Marielle Choo Fon, agente de communications pour la Commission des lieux et monuments historiques du Canada et Parcs Canada, le 5 juillet 2011.

l'apport de ces individus dans leur communauté respective ainsi que leur implication dans le maintien de la culture et des traditions amérindiennes.

Bien que ces données démontrent un intérêt de la part de la CLMHC de porter une attention particulière à la représentation de l'histoire des Premières Nations, on ne peut passer sous silence les nombreuses représentations inadéquates des Autochtones intégrées à d'autres monuments historiques érigés à travers le pays. La CLMHC ne fournit d'ailleurs aucune donnée sur ces figures autochtones qui « décorent » différents monuments, particulièrement ceux des explorateurs européens qui auraient « découvert » le Canada. Ces représentations singulières sorties de l'imaginaire des sculpteurs allochtones servent de point de départ à ce mémoire. En fait, ce dernier s'intéressera à évaluer comment sont représentés les Autochtones dans l'espace public à travers certains monuments historiques. L'idée sera ainsi de comprendre quels peuvent être les impacts de ces représentations sur l'identité autochtone et de voir si ces images peuvent être remises en question par des artistes actuels d'origine amérindienne.

Avec l'émergence des théories postcoloniales depuis plus d'un quart de siècle, on peut se demander si ce type de réflexions a réellement un impact ou s'il n'est que le fruit d'une utopie où les peuples colonisés s'autonomisent et reprennent leur juste place dans le discours de la société dominante. Au Canada, la réalité veut que les peuples des Premières Nations ne jouissent pas de toute la reconnaissance à laquelle ils auraient droit. L'exclusion, la marginalisation et les stéréotypes dont sont victimes les Autochtones façonnent une quête identitaire souvent affichée ou à tout le moins évoquée au cœur de leur création artistique actuelle. Il est clair que certains artistes autochtones cherchent à se réapproprier une identité qui est le produit d'un regard extérieur renforcé par de nombreux artistes non autochtones, qui tentent ainsi de saisir en une seule représentation l'essence de l'« Indien », d'où la naissance d'une image ultra-stéréotypée, anhistorique et sans individualité, encore aujourd'hui véhiculée, notamment par le biais de divers monuments historiques. L'étude de

ces monuments exigera que l'on se penche sur la définition de l'espace public pour en comprendre ses limites, puis à voir de quelles façons certains artistes autochtones transgressent ses frontières. La participation relativement nouvelle de ces artistes dans l'espace public constitue en quelque sorte une réaction et une réponse à ce discours visuel ambiant que sont les monuments historiques faits par des sculpteurs allochtones. Ce mémoire cherchera plus particulièrement à témoigner de la pertinence et de l'actualité de quelques-unes des démarches actuelles d'artistes autochtones qui exploitent le potentiel « public » de leurs œuvres pour revendiquer leur individualité et leur contemporanéité.

Ce mémoire s'articule autour de deux concepts clés, *stéréotype* et *monument*, qui feront l'objet du premier chapitre. Divisé en deux parties, ce chapitre abordera d'abord plus spécifiquement la question du stéréotype afin d'approfondir ce sujet. À l'aide de divers points de vue sur le sujet, mais particulièrement à l'aide des notions du sociologue Stuart Hall², il sera dès lors possible de bien comprendre l'univers de ce concept. Ensuite, le thème du stéréotype autochtone en particulier sera développé. On cherchera entre autres à voir si ceux-ci ont eu et ont toujours un impact sur l'identité des populations amérindiennes. En deuxième partie de chapitre, l'étude du concept de monument sera priorisée. Pour comprendre l'impact des stéréotypes diffusés dans la sculpture monumentale, il faut d'abord comprendre les mécanismes de cet objet imposant qui, de par son statut « historique », joue un rôle d'importance dans la façon dont les événements du passé sont perçus par celui qui le regarde. On se demandera alors s'il est possible qu'il puisse y avoir une influence sur la construction identitaire d'un individu ou d'une société. C'est donc à partir d'une telle démarche qu'il sera ensuite plus facile de saisir l'impact de l'image de l'Autochtone véhiculée par le monument historique dans la société afin de s'intéresser par la suite aux moyens qu'utilisent certains artistes autochtones pour questionner les stéréotypes existants dans ces représentations publiques.

² Stuart Hall (dir.), 1997, *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*, Londres: Sage Publications.

Le deuxième chapitre se penchera à nouveau sur la question du stéréotype, mais sous un angle différent. Toujours à partir de Stuart Hall, mais aussi d'auteurs tels que les anthropologues Allan J. Ryan³ et Nancy Marie Mithlo⁴, il faudra voir selon quelles circonstances et à l'aide de quelles stratégies les stéréotypes peuvent être remis en question. Une grande partie de cette section sera consacrée aux stratégies employées par les artistes amérindiens qui cherchent à reprendre possession de leur image et à véhiculer une identité plus juste et actuelle de ce qu'ils sont en tant qu'individus et/ou comme membres d'une communauté autochtone appartenant au monde contemporain. Le chapitre se closira sur la question de l'importance de transposer ces stratagèmes artistiques à la sphère publique. En fait, on sera en droit de se demander si, bien que représentées dans l'espace public à travers différents monuments commémoratifs et historiques, les Premières Nations sont réellement prises en considération dans cet espace ou si, au contraire, le stéréotype véhiculé par ces monuments ne serait pas à la base d'une exclusion sociale de ces communautés de l'espace public canadien. Cette idée sera développée à l'aide des théories de Rosalyn Deutsche et de Dolores Hayden⁵ qui ont toutes deux écrit sur l'accessibilité parfois illusoire de l'espace public.

C'est au troisième chapitre que seront présentés les artistes (et certaines de leurs œuvres) dont il est question dans ce mémoire, soit Jeff Thomas et Bill Reid. Ils ont été retenus parmi d'autres parce que leur pratique est reliée à l'objet monumental. Tous deux s'introduisent dans l'espace dit public afin de tenter de reprendre possession de leur image; il s'agit pour eux d'affirmer leur identité actuelle à travers une remise en question des représentations publiques des Autochtones en utilisant le monument comme matériau

³ Allan J. Ryan, 1999, *The Trickster Shift: Humour and Irony in Contemporary Native Art*, Vancouver: University of British Columbia Press.

⁴ Nancy Marie Mithlo, 2008, *"Our Indian Princess", Subverting the Stereotype*, Santa Fe: School of American Research Press.

⁵ Rosalyn Deutsche, 1996, *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge: The MIT Press; Dolores Hayden, 1997, *The Power of Place: Urban Landscapes as Public History*, Cambridge: The MIT Press.

artistique. Ce chapitre examinera de ce fait leurs œuvres et les stratégies bien différentes déployées par chacun afin de livrer un discours où l'on propose une identité actuelle évacuant les préjugés et les stéréotypes véhiculés à l'égard des Premières Nations. L'œuvre de Jeff Thomas à l'étude s'intitule *What's the Point?*. Il s'agit d'une série de sept photographies accompagnées de texte qui ont pour thème le monument érigé sur la pointe Nepean à Ottawa en hommage à Samuel de Champlain. À partir d'une polémique qui a forcé le retrait de la sculpture d'un Amérindien en bronze, originalement installée au pied du monument, Thomas questionne non seulement la place de l'Autochtone dans la société actuelle, mais aussi la difficulté de se sentir Amérindien et citoyen urbain tout à la fois. L'autre œuvre à l'étude dans ce chapitre est une sculpture monumentale réalisée par le célèbre Bill Reid et qui a pour titre *l'Esprit d'Haida Gwaii, le Canoë de jade*. Ce monument de la sculpture haida est installé à l'aéroport de la ville de Vancouver et il est considéré comme la pièce centrale de sa collection d'art autochtone. Cette embarcation de taille considérable est envisagée comme « l'une des sculptures les plus célèbres du Canada »⁶. La célébrité dont bénéficie cette œuvre fait d'elle un monument de la sculpture autochtone canadienne. À partir de ce cas précis, on se demandera s'il est possible d'utiliser les propriétés de la tradition monumentale occidentale en vue de remettre en question la figure de l'Autochtone présentée dans certains monuments historiques canadiens, et ainsi de revendiquer une identité autochtone différente du stéréotype véhiculé par ceux-ci.

Afin d'évaluer les apports et les limites des stratagèmes utilisés par Jeff Thomas et Bill Reid, leurs œuvres et leur démarche seront analysées en fonction de quatre notions théoriques. Le quatrième et dernier chapitre de ce mémoire cherchera à voir dans quelle mesure les œuvres décrites auparavant permettent à ces artistes de réclamer la reconnaissance d'une identité d'Indien urbain (dans le cas de Thomas) ou d'une communauté autochtone en particulier (dans le cas de Reid) à même l'espace public, à partir d'un travail réalisé autour du

⁶ Administration de l'aéroport international de Vancouver, 2010, en ligne, <<http://www.yvr.ca>>, consulté le 9 décembre 2010.

monument. C'est avec les travaux de Carole Payne⁷ sur la notion de rapatriement visuel que s'amorcera cette analyse. Le rapatriement visuel semble être une technique grandement appréciée des communautés marginalisées pour reprendre possession d'une identité qui aurait été malmenée dans l'élaboration d'une histoire nationale. Il s'agira de voir si Thomas et Reid mettent à profit les avantages de cette stratégie à travers leurs œuvres. Le chapitre se poursuivra en posant la question de l'« Auteur ». L'idée sera ici de saisir son rôle dans la compréhension d'un discours dégagé par une œuvre. La notion d'auteur est-elle encore importante, une fois l'œuvre exposée dans un espace public? À quel point l'artiste a-t-il le contrôle sur le discours de son œuvre lorsque celle-ci est livrée à la sphère collective et donc, à une interprétation probablement différente d'un individu à un autre? La multiplication des sens à laquelle s'expose le travail de l'artiste est-elle un obstacle dans la lutte contre les stéréotypes autochtones? Ensuite, les œuvres seront étudiées en fonction de leur caractère public. On se demandera alors si le fait d'être considéré comme « public » rend le travail de remise en question des stéréotypes autochtones plus pertinent. De plus, étant donné qu'il est peut-être moins évident d'envisager les photographies de Thomas comme des œuvres d'art « publiques », une partie de cette section sera dédiée à une tentative de redéfinition de la notion traditionnelle d'art public. À ce sujet, les propos de l'historienne Rosalyn Deutsche deviendront des plus éclairants⁸. Pour cette auteure, l'art public doit permettre la création d'un espace politique où peuvent être débattues des questions de classe, de race et de genre. Il faudra voir dans ce cas dans quelle mesure cette conception de l'art public est pertinente pour l'étude de *What's the Point?*. L'œuvre de Reid sera quant à elle analysée à partir des idées de

⁷ Carol Payne, 2006, « Lessons with Leah: Re-reading the photographic Archive of Nation at the National Film Board of Canada's Still Photography Division », *Visual Studies*, vol. 21, no 1 (avril), p. 4-22; Carol Payne et Jeffrey Thomas, 2002, « Aboriginal Interventions into the Photographic Archives: A Dialogue between Carol Payne and Jeffrey Thomas », *Visual Resources*, vol. 18, no 2, p. 109-125.

⁸ Rosalyn Deutsche, *op. cit.*; *Idem*, 1998, *The Question of "Public Space"*, en ligne, <http://www.thephotographyinstitute.org/journals/1998/rosalyn_deutsche.html>, consulté le 28 octobre 2010.

Christian Ruby sur l'instrumentalisation de la culture⁹. Finalement, la dernière notion à partir de laquelle seront analysées *l'Esprit d'Haida Gwaii* et *What's the Point?* est celle du « lieu de mémoire » telle que théorisée par l'historien français Pierre Nora¹⁰. Est-il pertinent d'envisager une œuvre comme lieu de mémoire dans la lutte contre les stéréotypes diffusés dans l'espace public à travers la sculpture monumentale? Un tel stratagème peut-il permettre aux communautés exclues du discours national favorisé par les monuments de reprendre la place qui leur est due? Une fois les réponses apportées à ces questions, il faudra dès lors se pencher sur les œuvres étudiées pour les aborder sous un éclairage nouveau, tout cela afin de voir si elles agissent en tant que lieu de mémoire et si oui, quels avantages celles-ci, leurs auteurs et, par extension, les Autochtones en général peuvent en tirer.

Pour mener à terme toute cette démarche d'analyse critique caractérisant ce mémoire, cinq hypothèses ont été formulées pour guider la rédaction de ce projet et seront certes développées à travers les quatre chapitres détaillés ci-haut. La première hypothèse avance que les stéréotypes jouent un rôle déterminant dans la construction identitaire, notamment dans le cas des Premières Nations. Comme deuxième et troisième hypothèses et compte tenu des caractéristiques propres au monument historique, on peut proposer que la diffusion d'une image biaisée de l'Amérindien dans les monuments historiques comporte son lot de conséquences et au-delà, sert une idéologie nationale particulière. Puis, et selon ce qui est avancé dans ce mémoire, la quatrième hypothèse concerne l'exposition du stéréotype dans l'espace public qui peut alors restreindre l'accès à celui-ci pour les communautés visées par ces représentations. Ce qui a pourtant motivé la rédaction de ce travail de réalisation de la maîtrise est la conviction que non seulement les stéréotypes peuvent être remis en question, mais aussi, et cela constitue la cinquième hypothèse, que les frontières symboliques créées dans la sphère publique par ces représentations imaginaires peuvent être franchies dans le but

⁹ Christian Ruby, 2000, *L'État esthétique: Essai sur l'instrumentalisation de la culture et des arts*, Bruxelles: Éditions Labor; *Idem*, 2001, *L'art public: un art de vivre la ville*, Bruxelles: La Lettre volée.

¹⁰ Pierre Nora, 1984, «Introduction», In *Les lieux de mémoire*, t.1, p. XVII-XLII, Paris: Gallimard.

d'en arriver à une meilleure compréhension des différentes identités autochtones du Canada actuel.

CHAPITRE I

STÉRÉOTYPES ET MONUMENTS

1.1 Le stéréotype, définition d'un concept

1.1.1 Le stéréotype en général

Dans son livre *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*¹¹, le sociologue Stuart Hall consacre un chapitre entier à l'étude du stéréotype. Hall s'intéresse plus particulièrement au fonctionnement des régimes de représentations raciales à travers l'étude de la représentation de la différence. L'auteur tente de démystifier la notion de stéréotype qu'il aborde en tant que phénomène culturel afin de le comprendre de façon appropriée pour son domaine de recherche, les *Cultural Studies*. Selon l'auteur, les représentations sont en elles-mêmes une réalité complexe. Celles-ci se complexifient d'autant plus lorsque la notion de différence entre en jeu puisqu'elles deviennent propices à la construction de divers stéréotypes.

1.1.1.1 La représentation

Étant donné que, dans le travail de Stuart Hall, la notion de stéréotype est intrinsèquement liée à celle de représentation, il est essentiel de bien comprendre cette

¹¹ Stuart Hall (dir.), 1997, *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*, Londres: Sage Publications.

dernière avant de commencer l'étude approfondie du stéréotype. Selon Hall, la représentation est indispensable à la communication, puisqu'elle permet au langage utilisé par les individus d'une même culture d'avoir du sens. Il écrit : « Representation is an essential part of the process by which meaning is produced and exchanged between members of a culture. It does involve the use of language, of signs and images which stand for or represent things. »¹² Pour le sociologue, la représentation est le moyen par lequel l'humain métamorphose les concepts ou les idées auxquels il pense en un langage compréhensible pour les membres du groupe auquel il appartient. Par représentation, Hall entend images, mots, gestes, bref, tous les différents signes ou médias qui permettent la transmission de l'information. Ce qui rend possible l'intelligibilité d'une représentation est le partage des mêmes référents entre les membres d'une même communauté. Hall note que deux conditions sont primordiales à la communication. D'abord, il faut que les individus impliqués partagent un bassin de connaissances où les représentations mentales qu'on se fait d'un concept sont communes à chacun. Puis, afin de pouvoir se faire comprendre, il faut utiliser un langage qui sera compris par les autres. On se définit en tant qu'appartenant à telle ou telle culture, lorsque l'on partage avec plusieurs individus les conditions nécessaires à la compréhension de chacun. Les codes qui fixent les relations entre les différents signes et les concepts sont donc propres à chaque culture. Comme l'écrit Hall : « They tell us which language to use to convey which languages and cultures. »¹³ Ces codes découlent, pour la plupart, de conventions sociales qui sont assimilées par chacun dès l'enfance et qui évoluent à travers le temps, en fonction des différents besoins sociaux. À partir de cette constatation, on peut dire que le sens que l'on donne à une représentation ne lui est donc pas nécessairement immanent. Hall pense plutôt que le sens est *produit* ou plutôt est *construit* à l'intérieur d'une communauté. Il explique : « [Meaning] is the result of a signifying practice – a practice that *produces* meaning, that *makes things mean*. »¹⁴ Ce sont les membres d'une société qui construisent le sens des

¹² Hall, *op. cit.*, p. 15.

¹³ *Ibid.*, p. 21.

¹⁴ *Ibid.*, p. 24.

choses, à l'aide du système de représentation propre à leur culture. La culture a donc un impact sur le sens des choses, sur leur signification, puisqu'elle qui fixe les codes et établit les conventions.

Cette définition de la représentation facilite la compréhension du stéréotype. Toujours selon Hall, le stéréotype naît d'une réduction de la représentation d'une personne ou d'un groupe de personnes à peu de choses, soit quelques traits essentiels plutôt simples. C'est lorsque cette réduction « fixe » le sens ou l'idée qu'on se fait de cette personne ou de ce groupe de personnes que l'on peut véritablement parler de stéréotype. En d'autres termes, le stéréotype est une représentation schématisée, la plupart du temps péjorative, d'un concept. Ce concept est utilisé pour référer à un groupe d'individus dont la culture diverge de celle des gens qui emploient cette représentation. Le stéréotype est donc symptomatique de la difficulté ou de l'impossibilité à envisager et à penser la différence dans un système de représentation.

1.1.1.2 La différence, fascination à la base du stéréotype

Comme nous l'avons brièvement abordé plus haut, la représentation de la différence pose un certain nombre de problèmes et tend à mener vers la création de stéréotypes. Pour Hall, la différence est un concept ambivalent. En effet, il explique qu'elle est essentielle à la construction du sens, car l'on comprend souvent ce qu'est une chose à partir de ce qu'elle n'est pas. Hall donne l'exemple du noir que l'on conçoit comme noir grâce au fait qu'il ne soit pas blanc. Par contre, ces oppositions binaires qui révèlent le sens de certaines représentations présentent un danger lorsqu'elles cherchent à décrire la différence de façon réductrice et hostile, comme c'est le cas avec les stéréotypes raciaux. Reformulant ce qu'il a lu chez Jacques Derrida¹⁵, Hall montre que ces oppositions binaires ne sont jamais neutres et sont le lieu d'une relation de pouvoir. Rappelant les propos du philosophe français, Hall

¹⁵ Jacques Derrida, 1982, *Positions*, Chicago: University of Chicago Press.

écrit : « One pole of the binary [...] is usually the dominant one, the one which includes the other within its field of operations. »¹⁶ La relation de pouvoir se perçoit dans des oppositions telles civilisé/sauvage, cultivé/primitif, pacifiste/agressif. Ces oppositions ont été établies par les cultures dites « dominantes » pour tenter à la fois de définir les membres des groupes extérieurs à eux et de se définir par rapport aux peuples différents des leurs. Le stéréotype prend d'autant plus forme lorsque la différence que l'on perçoit chez l'Autre se naturalise et fixe ainsi le sens de la représentation des membres de cette culture. Comme l'explique Hall, la plupart du temps, cette représentation se base sur des caractères et des particularités physiques étant donné que ceux-ci sont les plus visibles et donc les plus faciles à saisir. C'est par ce processus que les plumes, par exemple, ainsi que l'arc et les flèches ou la tresse de cheveux sont presque toujours associées à l'apparat des Autochtones. Les attributs propres au stéréotype de l'« Indien » seront développés plus loin dans le texte.

1.1.1.3 Le stéréotype vu par les *Cultural Studies*

Dans son analyse des caractéristiques propres aux représentations raciales, Hall fait ressortir trois traits inhérents au stéréotype. Comme il en a été question auparavant, celui-ci est d'abord envisagé comme une pratique qui réduit, naturalise et fixe la différence¹⁷. Il est aussi considéré comme un élément qui divise le « normal » de l'« anormal » excluant donc nécessairement tout ce qui est différent de soi. Ici, l'auteur insiste sur une caractéristique importante du stéréotype qui est sa force d'exclusion. En effet, il aurait le pouvoir de fixer des frontières symboliques et de rejeter ainsi tout ce qui s'écarte de ses limites. Enfin, Hall pense que le stéréotype aurait une propension à se manifester là où l'on retrouve des inégalités de pouvoir flagrantes. Il explique : « Power is usually directed against the subordinate of excluded group. One aspect of this power [...] is *ethnocentrism*. »¹⁸ L'ethnocentrisme dont il est ici question est essentiel pour comprendre les stéréotypes

¹⁶ Hall, *op. cit.*, p. 258.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 259.

raciaux. On définit cette notion comme la « tendance à valoriser la manière de penser de son groupe social [...] et à l'étendre abusivement à la compréhension des autres sociétés. »¹⁹ On effectue donc une opposition entre le Soi et l'Autre afin de comparer les dissemblances entre les cultures et définir les différents groupes sociaux par rapport aux autres. Si l'on se rappelle les propos de Derrida sur le fait qu'une opposition binaire comporte nécessairement un rapport de pouvoir entre les deux éléments comparés, on peut ainsi comprendre toute la charge dépréciative et avilissante associée aux représentations raciales. Pour Hall, on reconnaît une société *dominante* au fait qu'elle se donne le pouvoir de construire un discours ou une image sur une autre population : « Power [...] has to be understood, not only in term of economic exploitation and physical coercion, but also in broader cultural or symbolic terms, including the power to represent someone or something in a certain way [...]. »²⁰

Le stéréotype est de toute évidence un concept qui pose problème lorsqu'il s'agit d'inclure d'autres cultures dans un système de représentations. Il a été dit que son rapport au pouvoir en fait un puissant outil d'exclusion et de discrimination sociales. Hall montre qu'un autre aspect clé du stéréotype est qu'il prend racine dans le fantasme et dans la projection. La représentation qu'on se fait d'un groupe social différent du sien découle alors non seulement d'oppositions binaires, mais aussi d'une foule de désirs et de projections investis dans les autres cultures. Une fois établies, ces représentations fantasques imposent à des groupes sociaux extérieurs au sien une identité qui n'est pas la leur, mais qui, pour la culture « dominante », offre un portrait satisfaisant de l'Autre, donc de la différence.

1.1.1.4 Le stéréotype dans les autres disciplines

Bien évidemment, il n'y a pas que les *Cultural Studies* qui s'intéressent à l'étude des stéréotypes. Ce concept est aussi abondamment abordé dans le domaine de la psychologie sociale où l'on cherche à comprendre son rôle et son importance au sein de la société, ainsi

¹⁹ Philippe Merlet (dir.), 2005. *Le petit Larousse illustré*, 100^e éd., Paris: Larousse, p. 435.

²⁰ Hall, *op. cit.*, p. 259.

que ses origines. Bref, la psychologie sociale semble être le lieu où les questions du style « comment se construit un stéréotype? », « pourquoi se perpétue-t-il? », « comment ce dernier est-il susceptible d'influencer nos choix et nos décisions? », « quels impacts peut-il avoir sur la construction identitaire? », sont le plus enclines à recevoir des réponses. Les psychologues s'entendent pour la plupart sur le fait qu'un stéréotype est une perception, voire une conception biaisée et rigide de la réalité²¹. On le considère souvent comme une généralisation simplifiée de quelqu'un ou de quelque chose. De là découle un ethnocentrisme lié au stéréotype qui prendra la plupart du temps un caractère dépréciatif envers les membres extérieurs du groupe auquel on s'identifie. À partir des années 1960, on se met à envisager le stéréotype comme une forme de catégorisation qui amène la cohérence et l'ordre dans l'environnement social. Comme le défendent certains chercheurs :

Stereotypes help to preserve or create positively valued differentiations of a group from other social groups and contribute, therefore, to the creation and maintenance of group ideologies explaining or justifying a variety of social actions against the outgroup.²²

Malgré sa connotation péjorative, le stéréotype reste tout de même pour la psychologie sociale un outil grâce auquel il est possible d'étudier et de comprendre le monde, les rapports entre le Soi et l'Autre et entre les différents groupes sociaux. Comme il en a été rapidement question plus haut, il devient ainsi un instrument qui permet de différencier les caractéristiques entre le Soi et l'Autre, termes chers à la construction d'une identité propre. La psychologie sociale s'intéresse aussi au lien non négligeable qui unit le stéréotype et le préjugé, étant donné que le premier se construit à partir de croyances qu'on peut avoir sur les attributs d'une personne ou d'un groupe. Cette association entre stéréotype et préjugé devient

²¹ Voir entre autres David J. Schneider, 2004, *The Psychology of Stereotyping*, New York: The Guildford Press; Yoshihisa Kashima, Klaus Fiedler et Peter Freytag (dir.), 2008, *Stereotype Dynamics: Language-Based Approaches to the Formation, Maintenance and Transformation of Stereotypes*, New York: LEA, Taylor & Francis Group; Daniel Bar-Tal, Carl F. Graumann, Arie W. Kruglanski et Wolfgang Stroebe (dir.), 1989, *Stereotyping and Prejudice: Changing Conceptions*, New York: Springer-Verlag.

²² Daniel Bar-Tal, Carl F. Graumann, Arie W. Kruglanski, Wolfgang Stroebe (dir), *op. cit.*, p. 5.

un problème social lorsque celle-ci engendre de la discrimination. Dans une lutte pour le prestige et la reconnaissance sociale, cette alliance devient une arme pernicieuse pour se faire valoir.

Grâce à ces éléments de définition, nous pouvons déjà avoir une bonne idée de l'importance des stéréotypes et de leur influence dans les interactions entre les différents groupes sociaux. Lorsque vient le temps de comprendre les sources et les mécanismes de perpétuation des stéréotypes, c'est dans diverses sous-branches de la psychologie sociale qu'il faut aller puiser des réponses. La théorie de l'apprentissage social cherche à montrer que le stéréotype découle autant d'une observation personnelle des différences entre certains groupes d'une société que d'une multitude d'influences sociales absorbées par chacun dès l'enfance et qui dérivent de sources tels les médias, l'éducation scolaire, les parents, les pairs, etc. Dans ce contexte, il est possible de se demander, même s'il n'en est pas fait mention dans les livres de psychologie sociale, quel peut être le rôle des arts dans la diffusion des stéréotypes. En ce qui a trait à l'approche cognitive, certains psychologues diront que la part de rejet social qu'implique l'utilisation des stéréotypes provient surtout d'une dissemblance sur le plan des croyances, attitudes et valeurs, plutôt que d'une différence d'un point de vue racial ou physique. C'est en grandissant qu'un enfant apprend malgré lui que certaines personnes ont des comportements ou des convictions autres ou encore une culture différente de la sienne. Du point de vue de la théorie de l'accentuation²³, on considère le stéréotype comme une corrélation établie entre ce que ses experts appellent la dimension périphérique, soit le genre ou la race, et un ou plusieurs traits d'une dimension dite focale, soit la taille, le niveau d'intelligence et d'émotivité, etc. Pour les adeptes de cette théorie, il semble que le stéréotype soit acquis à travers l'apprentissage social et qu'il est généralement basé sur des corrélations illusoire, c'est-à-dire sur deux éléments pour lesquels on perçoit un lien logique qui n'existe pourtant pas dans la réalité. Ces associations d'idées seraient à la source même

²³ Traduction libre de *Accentuation Theory*.

du stéréotype et prouveraient qu'il n'est alors qu'une notion arbitraire. On trouve d'autres théories, telle celle dite psychodynamique, qui envisagent le stéréotype non pas comme provenant d'un processus d'apprentissage social, mais plutôt comme une conséquence ou un signe de conflit interpersonnel. En d'autres termes, le stéréotype est pensé comme le symptôme d'un dérangement ou d'un désajustement psychologique. Toutes ces pistes sont des plus pertinentes afin de comprendre la dynamique du stéréotype dans la construction identitaire des différents groupes qui forment la société.

Il peut être intéressant aussi de se pencher sur la façon dont le domaine littéraire considère le stéréotype. Les études littéraires abordent en plus de la dimension sociale, la dimension esthétique des schèmes stéréotypés. Par dimension esthétique, on entend les diverses représentations du stéréotype mises en œuvres dans le texte qui sont interprétées par le lecteur. Selon la spécialiste de littérature française Ruth Amossy, le stéréotype n'existe pas en soi dans la représentation. Selon elle :

Le lecteur active le stéréotype en rassemblant autour d'un thème un ensemble de prédicats qui lui sont traditionnellement attribués. [...] Le stéréotype est donc mis en place à partir d'une véritable activité de déchiffrement qui consiste à retrouver les attributs d'un groupe, d'un objet...²⁴

Pour utiliser à nouveau les mots d'Amossy, le stéréotype n'est donc pas un fait concret, mais plutôt une « construction de lecture »²⁵ et c'est dans le repérage des éléments qui façonnent cette construction qu'on peut étudier la dimension esthétique du stéréotype. Ces propos sont intéressants puisqu'ils considèrent en quelque sorte le stéréotype en tant qu'outil de rhétorique artistique, ce qui peut être utile pour comprendre les motivations artistiques sous-jacentes aux représentations autochtones stéréotypées des monuments historiques.

²⁴ Ruth Amossy et Anne Herschberg, 2005, *Stéréotypes et clichés*, Paris: Armand Collin, p. 73.

²⁵ Ruth Amossy, 1991, *Les idées-reçues. Sémiologie du stéréotype*, Paris: Éditions Nathan, p. 21-22.

1.1.2 Le stéréotype autochtone

1.1.2.1 L'Indien imaginaire

Le stéréotype étant maintenant bien défini, il est intéressant de se pencher sur le cas particulier des Autochtones, plus particulièrement des Premières Nations. D'où vient le stéréotype de l'« Indien »? Qui sert-il? Quelles images de l'Autochtone propage-t-il? Voici le genre de questions que se sont posées plusieurs auteurs, anthropologues et sociologues. Il faut d'abord savoir que lorsqu'on parle de *représentation* de l'Amérindien, on tombe dans le registre de l'« Indien imaginaire ». L'Indien imaginaire, celui de la représentation, est un personnage né de l'imaginaire des non-Autochtones. Il s'agit d'un Indien inventé par ce que l'historien d'art François-Marc Gagnon appelle des « faiseurs d'images »²⁶, c'est-à-dire des artistes, surtout des peintres et des photographes. C'est de ces images qui se sont transmises à travers l'histoire et qui font en quelque sorte partie de notre culture qu'est né le stéréotype de l'Amérindien tel qu'on le connaît aujourd'hui. À la base de ce stéréotype s'inscrit une opposition entre le Blanc et l'Autochtone qui implique le fait que l'un soit nécessairement ce que l'autre n'est pas. On lira dans plusieurs documents à ce sujet que l'image de l'Autochtone s'est en majorité construite à partir de comparaisons et d'oppositions avec les Européens nouvellement arrivés en Amérique.

1.1.2.2 Bon Sauvage/Maudit Sauvage

À quoi ressemble donc cette image stéréotypée de l'Amérindien? L'auteur Jean-Jacques Simard montre que la représentation de celui que l'on nomme le Sauvage reflète une construction binaire qui a pour pôles le « Bon Sauvage » et le « Maudit Sauvage ». C'est à partir d'un jugement moral que l'Autochtone est catégorisé dans l'une ou l'autre de ces représentations. Selon Simard, le « Bon Sauvage » est l'Amérindien « noble et humble,

²⁶ François-Marc Gagnon, 1986-1987, «Une image toute faite de l'Indien», *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XVI, no 4, p. 27.

sensible et sage, que la civilisation se doit de protéger, ne fût-ce que pour se rappeler véritablement qu'il existe un monde d'existence plus sain et plus près de la véritable nature.»²⁷ Son opposé, le « Maudit Sauvage », est décrit comme « un être inachevé, cruel, impulsif, indolent et infantile, n'attendant qu'à être charitablement assujéti pour son propre bien.»²⁸ Les auteurs Sylvie Vincent et Bernard Arcand, à l'aide d'une étude sur l'image des Amérindiens dans les manuels scolaires du Québec, complètent ces images du « Bon et du Maudit Sauvages ». Comme ils l'écrivent, les cruels Sauvages ont un « goût inné pour la guerre, ils sont hostiles et menaçants, ils ont la cruauté dans le sang et dans les mœurs et ne peuvent s'en départir.»²⁹ Cette image de l'Indien est, comme l'écrit François-Marc Gagnon, essentiellement projective. Comme il l'explique à partir de l'idée du psychologue Gordon W. Allport, la projection est la « tendance à attribuer faussement à autrui des intentions ou des traits de caractère qui nous appartiennent, ce qui, d'une certaine manière, les explique et les justifie.»³⁰ À ce sujet, on peut évoquer le goût pour la guerre de plusieurs peuples non autochtones qui a peut-être été transposé sur les coutumes amérindiennes. Dans leurs travaux, Arcand et Vincent se penchent aussi sur l'image du « Bon Sauvage ». À leur avis, on s'intéresse surtout à l'Amérindien pour ce qu'il apporte aux communautés allochtones. C'est pourquoi les auteurs l'envisagent comme un « terne figurant de l'histoire »³¹. Ceux-ci notent que dans le discours scolaire, on a surtout tendance à vanter leur hospitalité chaleureuse, leurs qualités d'informateurs-géographes, d'éclaireurs, de canotiers, de botanistes et de fournisseurs de fourrures³².

²⁷ Jean-Jacques Simard, 2003, *La réduction. L'Autochtone inventé et les Amérindiens d'aujourd'hui*, Québec: Éditions du Septentrion, p. 43.

²⁸ *Ibid.*, p. 42.

²⁹ Bernard Arcand et Sylvie Vincent, 1979, *L'image des Amérindiens dans les manuels scolaires du Québec*, Montréal: Éditions Hurtubise HMH, p. 29.

³⁰ François-Marc Gagnon, 1984, *Ces hommes dits sauvages : l'histoire fascinante d'un préjugé qui remonte aux premiers découvreurs du Canada*, Montréal: Éditions Libre-Expression, p. 169.

³¹ Arcand et Vincent, *op. cit.*, p. 63.

³² *Ibid.*, p. 68; p. 73; p. 75.

1.1.2.3 La représentation visuelle de l'Indien imaginaire

À partir du 19^e siècle, le stéréotype « visuel » de l'Indien prend de plus en plus forme grâce aux artistes peintres et photographes qui sillonnent l'Amérique à la recherche de l'Amérindien authentique, sans tenir compte des transformations sociales qui ont eu lieu depuis l'arrivée des Européens sur le continent nord-américain. L'idée, comme l'écrit à nouveau François-Marc Gagnon, était de représenter l'Indien à l'état originel, c'est-à-dire « comme l'état de l'humanité d'avant la civilisation, l'état de sauvagerie. »³³ Il suffit de penser aux noms de Paul Kane, George Catlin, Karl Bodmer et Edward Curtis (*voir* figures 1.1, 1.2, 1.3 et 1.4) pour comprendre vers quel genre de stéréotype s'enlignait la représentation de l'Indien. Les images que nous proposent ces artistes sont, pour la plupart, arrangées puisqu'on y rajoute parfois certains accessoires pour faire plus « vrai ». Le problème réside dans le fait que ces représentations romantiques de l'Indien en *voie de disparition*³⁴ sont diffusées comme s'il s'agissait de représentations actuelles de ce que les Premières Nations sont vraiment. Comme le remarque l'historien Daniel Francis qui s'intéresse particulièrement au cas du Canada : « Fanciful as they were in so many respects, these images nevertheless became the Indian for most non-Native Canadians who knew no other. »³⁵ C'est exactement dans cette même mouvance que s'inscrivent les représentations soi-disant historiques des Autochtones dans les monuments historiques qui seront étudiées par la suite. Les représentations d'Amérindiens contiennent plusieurs attributs typiques. Souvent, les artistes sont fascinés par les cheveux et plus précisément par la coiffure des Autochtones. La nudité, la peinture corporelle, les peaux, les fourrures et les plumes sont aussi abondamment représentés. Chez les hommes, les armes comme l'arc et la flèche, la lance ou le tomahawk ajoutent à leur caractère guerrier et dangereux, tandis que les femmes sont généralement dépeintes avec une attitude plus douce, presque soumise. Bref, la peinture et la photographie

³³ Gagnon, 1986-1987, *op. cit.*, p. 31.

³⁴ Traduction libre du terme *Vanishing Indian*.

³⁵ Daniel Francis, 1992, *The Imaginary Indian. The Image of the Indian in Canadian Culture*, Vancouver: Arsenal Pulp Press, p. 43.



Figure 1.1 Paul Kane, *Mah-Min*, 1848.

Source: Musée des beaux-arts de Montréal, 2011, <http://www.mbam.qc.ca>



Figure 1.2 George Catlin, *Máh-to-tóh-pa, Four Bears, Second Chief, in Full Dress*, 1832.

Source: Smithsonian American Art Museum, 2011, <http://americanart.si.edu>



Figure 1.3 Karl Bodmer, *Pehriska-Ruhpa*, 1832-1834.

Source: Joslyn Art Museum, 2011, <http://www.joslyn.org/>



Figure 1.4 Edward S. Curtis, *Sioux Chiefs*, 1905.

Source: Art in Embassies, 2011, <http://art.state.gov>

semblent s'intéresser à tout ce qui fait de l'Indien le contraire exhaustif de l'homme dit moderne. Il est donc extrêmement important de comprendre que l'image de l'Indien est le produit d'une construction extérieure aux Autochtones qui vise à saisir en une seule représentation l'essence de l'« Indien », d'où la naissance de cette image ultrastéréotypée, anhistorique et sans individualité qui est encore aujourd'hui véhiculée, notamment à travers le cinéma et la télévision.

1.1.2.4 Un impact réel

Il est important de savoir que les représentations construites par les artistes européens ont eu un réel impact sur l'image que se sont fait d'eux-mêmes les communautés autochtones. L'anthropologue William Sturtevant le montre bien en utilisant l'exemple des plumes dans les coiffures. Cet accessoire découlerait d'un élément d'iconographie emprunté aux gravures faites des Tupinambas au Brésil. Selon Sturtevant, à force de se voir représenter portant des plumes, il n'est pas étonnant que certains Autochtones d'Amérique du Nord aient décidé de se vêtir de cette façon. En ce qui concerne le fameux couvre-chef en faisceau de plumes renversées, associé généralement aux Premières Nations des Prairies canadiennes et du centre des États-Unis, Sturtevant explique qu'il n'y a aucune preuve que cette parure ait été importante dans cette région avant le milieu du 19^e siècle, moment où les artistes allochtones commençaient à vouloir saisir la trace du véritable Indien en voie de disparition. Il écrit : « Il est fort probable que l'importance de ce casque pour les Indiens du 19^e et du 20^e siècle soit dérivée de l'importance, pour les Blancs, de la couronne à plumes verticales en tant que symbole des Indiens. »³⁶ En d'autres termes, l'Autochtone n'est pas à l'abri de l'influence que peuvent avoir les stéréotypes sur lui-même.

³⁶ William Sturtevant, 1988, «La tupinambisation des Indiens d'Amérique du Nord», In *Les figures de l'Indien*, sous la dir. de Gilles Thérien, p. 345-361, Montréal: Service des publications de l'Université du Québec à Montréal, p. 299.

Il va sans dire que les Premières Nations sont aux prises aujourd'hui avec un autre type de stéréotype qui vise leur mode de vie et leur image actuels. Même si cette conception dérangeante n'est pas à l'étude dans ce mémoire, il est important de mentionner que les clichés de l'Indien violent, alcoolique, irresponsable, profiteuse, jouent eux aussi un rôle primordial dans la construction identitaire des peuples autochtones. Le portrait de l'Autochtone « historique » semble pourtant avoir toujours une influence réelle sur la construction identitaire des jeunes autochtones. Du moins, c'est ce qu'en pense une recherche effectuée par le groupe *Réseau Éducation-Médias*. Cet organisme canadien à but non lucratif a monté un dossier des plus étoffés sur la représentation des minorités ethniques et visibles dans les médias. Une partie complète de cette étude est consacrée aux Premières Nations. Les constatations faites à l'égard de l'impact négatif des stéréotypes sur la construction identitaire des jeunes autochtones sont inquiétantes. Selon cet organisme, il ne serait pas nécessairement facile pour eux de valoriser leur identité ainsi que leur bagage autochtone, en partie à cause de l'image diffusée dans les médias. L'article cite les propos de l'acteur amérindien canadien Gary Farmer : « Imaginez ce que ressentent les jeunes autochtones quand ils se voient [...] constamment caricaturés. Il leur est difficile de développer une image positive d'eux-mêmes. »³⁷ Étrangement, les médias ont tendance à présenter les Autochtones comme des peuples appartenant au passé, étant incroyablement sanglants et sauvages. Peu d'émissions de télévision ou de longs métrages laissent place à des personnages se faisant porte-parole des réalités autochtones actuelles. Comme le signale l'article, lorsque l'on fait place à des personnages amérindiens dans les fictions contemporaines, ceux-ci sont, pour la plupart du temps, sans profondeur et personnalité. On écrit : « Les Autochtones sont rarement représentés comme ayant des forces et faiblesses individuelles, ou montrés en train d'agir en fonction de leurs valeurs et jugements personnels. »³⁸ Bref, tout semble être mis en place pour offrir au consommateur d'images médiatiques un portrait déformé et peu évocateur des

³⁷ Guy Farmer cité dans Réseau Éducation-Médias, 2009, *Représentation des minorités ethniques et visibles dans les médias*, en ligne, <<http://www.media-awareness.ca>>, consulté le 8 février 2011.

³⁸ Réseau Éducation-Médias, *op. cit.*

Premières Nations. Le Réseau Éducation-Médias indique que « [I]es films et les séries télévisées feront croire [aux jeunes] qu'il s'agit d'un peuple inférieur (passif, agressif ou constamment ivre), ou tout simplement sans identité, détruit et effacé. »³⁹ Difficile, alors, pour la jeunesse autochtone, de se reconnaître à travers ce qu'elle voit et, surtout, de s'associer à des modèles qui lui ressemblent et valorisent sa réalité et sa culture.

En dépit de cette réalité plutôt morose, il y a tout de même un certain travail effectué par différents médias et aussi par des artistes, des chercheurs, des réalisateurs et réalisatrices souvent d'origine autochtone afin d'éliminer ces stéréotypes et d'offrir aux jeunes une image d'eux-mêmes inspirante et actuelle. Malgré tout, beaucoup d'efforts restent à être déployés dans cette lutte contre le stéréotype. Une étude fédérale menée en décembre 2005 par la Commission d'étude sur les Autochtones vivant en milieu urbain montre en effet que « [I]e racisme et la surabondance de stéréotypes sur les Autochtones demeurent un obstacle majeur au développement économique et à l'emploi des Autochtones. »⁴⁰ Ce même rapport explique que leur succès économique passerait par le rejet de leur culture traditionnelle. Ces données préoccupantes montrent certains des ravages pouvant être causés par le stéréotype dans la quête identitaire des Autochtones canadiens.

1.1.2.5 Intérêt de l'Indien imaginaire pour les non-Autochtones

En plus de répondre à certaines projections et à certains fantasmes que se sont faits les Allochtones au sujet des Premières Nations, le stéréotype de l'Indien sert aussi à leur construction identitaire. Dans le texte de Nelson Graburn, *Introduction : Arts of the Fourth World*⁴¹, l'anthropologue avance l'idée que les peuples colonisateurs ont tendance à emprunter aux communautés autochtones différents signes distinctifs afin de se créer une

³⁹ Réseau Éducation-Médias, *op. cit.*

⁴⁰ Canada, Services Canada, 2005, *Commission d'étude sur les Autochtones vivant en milieu urbain - Rapport de la première étape*, en ligne, <<http://www.servicecanada.gc.ca>>, consulté le 8 février 2011.

⁴¹ Nelson H.H. Graburn, 1976, «Introduction: Arts of the Fourth World», In *Ethic and Tourist Arts : Cultural Expressions from the Fourth World*, p. 1-32, Berkeley: University of California Press.

identité nationale aux yeux du reste du monde. Par conséquent, l'image de l'Amérindien que l'on projette n'est pas celle d'un individu à part entière, mais plutôt celle d'une construction faite à partir de plusieurs identités distinctives. Cette construction, alors devenue symbole national, schématise de façon réductrice et fortement biaisée les différentes cultures autochtones de manière à cultiver un mythe de l'Indien favorable à une identité unique à l'international.

1.2 Le monument, un objet à déchiffrer

1.2.1 Entre mémoire et histoire

On ne peut aborder la question du monument sans aborder celle de la mémoire et de l'histoire. En effet, le monument est en quelque sorte l'objet par excellence qui incarne et met en évidence ces concepts. Quelles sont donc les différences entre mémoire et histoire? De quelles façons sont-elles intégrées au monument?

Dans un texte publié au début des années 1950⁴², le sociologue Maurice Halbwachs exprime l'idée qu'il existe une scission nette entre mémoire et histoire. En effet, Halbwachs voit l'histoire comme une méthode qui tend vers l'objectivité et qui peut être vérifiée par des faits. De leur côté, les mémoires ne sont pas vérifiables. Elles proviennent plutôt de transferts entre le présent et le passé, entre les différents groupes qui partagent ces mémoires. Selon le sociologue, le propre de l'histoire est de s'étendre sur une immense période qui se divise en sections identifiables ayant chacune ses caractéristiques. La mémoire a quant à elle une limite. Il écrit : « La mémoire d'une société s'étend jusque-là où elle peut, c'est-à-dire jusqu'où atteint la mémoire des groupes dont elle est composée. »⁴³ La plus grande différence entre mémoire et histoire est la suivante : bien qu'il n'y ait qu'une seule histoire,

⁴² Maurice Halbwachs. 1950, *La mémoire collective*, édition électronique, en ligne, <<http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.ham.mem1>>, consulté le 14 mai 2011.

⁴³ *Ibid.*, p. 27.

soit celle qui se veut le récit objectif et complet des événements du passé, il y pourtant « des » mémoires. En fait, il y a autant de mémoires qu'il y a d'individus et de groupes sociaux. L'histoire est ainsi considérée comme un ensemble de faits précis qui, contrairement aux souvenirs, ne peuvent être remis en question ou modifiés par le regard d'un autre individu une fois définis comme « historiques ». Halbwachs écrit : « Il ne s'agit plus de revivre [les événements du passé], dans leur réalité, mais de les replacer dans les cadres dans lesquels l'histoire dispose les événements. [...] C'est de cette façon qu'elle nous présente une image unique et totale. »⁴⁴ Bien évidemment, Halbwachs reproche ici à l'histoire d'ignorer les subtilités du passé et de broser un portrait rapide des changements sociaux qui ont pris des années à s'opérer. L'auteur explique que la notion de mémoire est réduite à de très petits groupes sociaux, tels la famille, des groupes d'amis ou de travail. À son avis, l'histoire, qu'elle soit générale ou nationale, est un cadre trop large pour pouvoir influencer la mémoire. C'est à petite échelle que les mémoires se transforment, occasionnant ainsi, petit à petit, divers changements sociaux. L'histoire devient ainsi un outil auquel on peut raccrocher certaines parties de la mémoire. Mais lorsque les mémoires se détachent des groupes restreints et se cristallisent sous diverses formes objectives, elles n'appartiennent plus au domaine de la mémoire, mais bien de l'histoire. Cette dernière idée a été remise en question par l'auteur Jan Assman qui croit qu'au-delà des mémoires individuelles et collectives se trouve une mémoire culturelle qui appartient à des groupes bien plus larges que ceux étudiés par Halbwachs. Ainsi, la matérialisation de la mémoire en forme culturelle ne transformerait pas nécessairement un souvenir en fait historique. Selon Assman, à travers cette cristallisation, certains groupes sont à même de retrouver des signes pouvant contribuer à la formation de leur identité. Il explique : « [A] group bases its consciousness of unity and specificity upon [those forms of objectivized culture] and derives formative and normative impulses from it, which allows the group to reproduce its identity. »⁴⁵ Les formes à travers

⁴⁴ Halbwachs, *op.cit.*, p. 49.

⁴⁵ Jan Assman, 1995, «Collective Memory and Cultural Identity», *New German Critique*, no 65 (printemps-été), p. 128.

lesquelles sont cristallisées les mémoires culturelles sont donc envisagées par Assman comme une sorte de réservoir permettant au groupe de puiser des éléments d'identité. L'idée est qu'il faut comprendre d'où l'on vient pour savoir qui l'on est.

Sachant maintenant que la culture matérielle joue un rôle primordial dans la construction identitaire, il est aussi important de comprendre les relations entre la mémoire et l'objet. À ce sujet, l'ethnologue Laurier Turgeon offre des pistes de réflexion intéressantes⁴⁶. Considérant les objets de la culture matérielle comme une façon d'accéder au passé, Turgeon étudie les liens entre l'objet et la mémoire sous trois axes. Il croit d'abord qu'un objet peut jouer le rôle d'aide-mémoire, en ce sens où il est un outil précieux permettant de se rappeler certaines personnes, un lieu précis ou même des événements passés. Puis, Turgeon décèle un lien entre l'objet et l'oubli. Concernant les objets que l'on déplace ou que l'on substitue à leur lieu d'origine, l'auteur croit que « l'éloignement géographique active dans une sorte d'équivalence leur éloignement mental. »⁴⁷ Pourtant, selon l'auteur, le contraire est aussi vrai. Il est possible de rappeler la présence d'un objet en soulignant son absence. Dès lors, l'éloignement devient une manière de faire vivre la mémoire d'un lieu. Enfin, Turgeon explique qu'une mémoire ne peut être définitivement fixée à un objet. Comme il l'observe : « La mémoire des lieux ou des objets n'est pas figée, elle est appropriée et domestiquée de toutes sortes de manières par les citoyens. »⁴⁸ Si on rattache cette particularité de l'objet au monument, on peut donc penser que, bien qu'un monument ait pour but de fixer un moment précis du passé dans l'espace public, l'interprétation qui en sera faite à travers les années peut se voir modifiée et donner lieu à de nouvelles significations.

⁴⁶ Laurier Turgeon, 2007, «La mémoire de la culture matérielle et la culture matérielle de la mémoire», In *Objets et Mémoires*, sous la dir. de Octave Debary et Laurier Turgeon, p. 13-36. Québec: Presses de l'Université Laval.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 26.

Le monument est-il alors un objet de mémoire plutôt qu'un objet d'histoire? Pour l'historien français Pierre Nora, cela dépend de la façon dont il est utilisé. À son avis, le monument devient lieu de mémoire seulement s'il y a une volonté de la part de la société d'activer le souvenir fixé par celui-ci. Nora établit lui aussi une distinction entre mémoire et histoire. Il considère que l'une, la mémoire, est vivante puisque constamment en train de changer et d'évoluer, tandis que l'autre, l'histoire, cherche à reconstituer le passé en un seul récit qui serait le plus « juste » et le plus « objectif » possible. La mémoire est, comme il l'écrit « multiple, collective, plurielle, individualisée » alors que l'histoire « appartient à tous et à personne »⁴⁹. À travers ses écrits, Nora nous fait prendre conscience qu'une histoire unique et objective n'existe pas. Il est de notre devoir de constamment mettre en doute son universalité afin de laisser place dans son discours aux diverses mémoires pouvant composer un pays. Pour l'auteur, l'une des caractéristiques propre à l'époque contemporaine est le désir de se souvenir de tout. Il faut donc créer des supports afin de faire vivre la mémoire à travers eux. De cette matérialisation de la mémoire découlent des lieux de mémoire. Ceux-ci seront plus explicitement développés au chapitre IV.

Le monument serait donc un objet vacillant entre mémoire et histoire. Pourtant, en cherchant à offrir des repères mémoriels au plus grand nombre, il tombe parfois dans une historicité unilatérale qui ne laisse pas de place à la remise en question d'un projet national. Certains monuments ont pour mission de rappeler des moments précis du passé. Ces instants, choisis la plupart du temps par des institutions fédérales, ne sont jamais innocents puisqu'ils soulignent les événements ou les personnages jugés « importants ». Ainsi célébrés, ces moments ou ces héros de l'histoire deviennent significatifs dans un projet de construction identitaire, car ils nous rappellent ce que cela « signifie » d'appartenir à telle ou telle nation. C'est de ces monuments dont il sera question à la prochaine section, soit les monuments canadiens communément appelés « historiques », puisqu'ils cherchent à joncher la trame

⁴⁹ Pierre Nora, 1984, «Introduction», In *Les lieux de mémoire*, t.1, p. xvii-xlii, Paris: Gallimard, p. xix.

urbaine de moments d'histoire jugés fondateurs, en mettant parfois aussi l'emphase sur des personnages considérés déterminants, des *héros*. Par contre, notons qu'« historique » n'est peut-être pas le mot le plus juste pour parler de ces structures. Selon l'historien d'art Alois Riegl, il serait en effet plus juste de les envisager en tant que monuments intentionnels ou voulus. Contrairement à un monument historique qui est issu directement du passé, le monument intentionnel est quant à lui bâti dans le présent afin de souligner l'importance d'un moment marquant passé. Ceux-ci cherchent à immortaliser certains faits et personnages, de façon à ce que, comme il l'écrit, « le moment désigné n'appartienne jamais au passé et qu'il demeure toujours présent dans la conscience des générations futures. »⁵⁰

1.2.2 Le monument, portrait d'une société

Un grand nombre de monuments canadiens érigés autour du début du 20^e siècle célèbrent des événements marquants de l'histoire nationale. Ces moments ainsi que les personnages leur étant associés ont été immortalisés dans la pierre pour offrir un nombre important de références communes à la population canadienne quant à l'histoire de leur pays. Le message lancé par ces sculptures monumentales commémoratives parsemées à travers le pays est le suivant : nous avons pu devenir ce que nous sommes grâce à ces hommes et ces femmes qui ont fait du Canada ce qu'il est aujourd'hui. Même si ces monuments sont la plupart du temps ignorés par les passants qui côtoient au quotidien ces personnalités de pierre, ils méritent tout de même qu'on leur porte une attention particulière. En effet, spécialement dans le cas du Canada, le monument à sujet historique cache en lui un discours particulièrement colonisateur. En d'autres mots, les divers exploits et personnages importants de l'histoire nationale relatés dans ces structures sont envisagés d'un point de vue très particulier, celui du conquérant. Certains monuments de ce genre expriment ainsi de subtils rapports de force et de pouvoir entre les différentes communautés qu'ils représentent comme par exemple les

⁵⁰ Alois Riegl, 2003, *Le culte moderne des monuments. Sa nature, son origine* (1903), Traduction de l'Allemand par Jacques Boulet, Paris: Éditions L'Harmattan, p. 89.

Euro-Canadiens et les Premières Nations. L'historienne de l'art Dolores Hayden abonde en ce sens : « [...] in every case a political consensus was assumed to support the presence of these statues in public places, although they rarely represented a full range of citizens and often had clichés about white men's conquests as their implicit or explicit narratives [...]. »⁵¹ En fait, ces monuments ont une forte charge symbolique qui affecte sans aucun doute la mémoire collective. Dans le cas des monuments où sont représentés de grands explorateurs ainsi que des Amérindiens, rares sont les fois où ces derniers jouissent d'un portrait satisfaisant de leurs ancêtres. En l'occurrence, dans les représentations sculpturales, l'Amérindien est généralement pensé en fonction de l'opposition binaire qui a été détaillée auparavant entre le « Bon Sauvage » et le « Maudit Sauvage ».

Les représentations susceptibles de trouver leur place dans la catégorie du « Maudit Sauvage » sont celles que l'on retrouve sur des monuments où l'on voit l'Autochtone en train de torturer des « héros nationaux » ou encore se faisant assassiner par ces dits héros qui cherchent à construire « leur » pays. On pourrait prendre le cas-type du monument hommage à Maisonneuve situé sur la Place d'Armes à Montréal afin d'illustrer cette idée (*voir* figures 1.5, 1.6 et 1.7). En effet, cette sculpture présente entre autres une gravure où l'on voit un chef iroquois au moment de se faire assassiner par Maisonneuve. La représentation de cet acte de violence politique peut probablement être justifiée par le fait que les Iroquois étaient sans doute, du point de vue des colonisateurs français, une « menace » dans l'édification de la ville de Montréal. En ce qui a trait au « Bon Sauvage », il s'agit de représentations d'un Autochtone sans identité propre, digne représentant d'une fusion entre l'Homme et la Nature. Ces constructions d'Autochtones évoquent vaguement l'idée selon laquelle leurs connaissances ont été précieuses pour les grands explorateurs célébrés par le monument.

L'exemple de

⁵¹ Dolores Hayden, 1997, *The Power of Place: Urban Landscapes as Public History*, Cambridge: The MIT Press, p. 67.

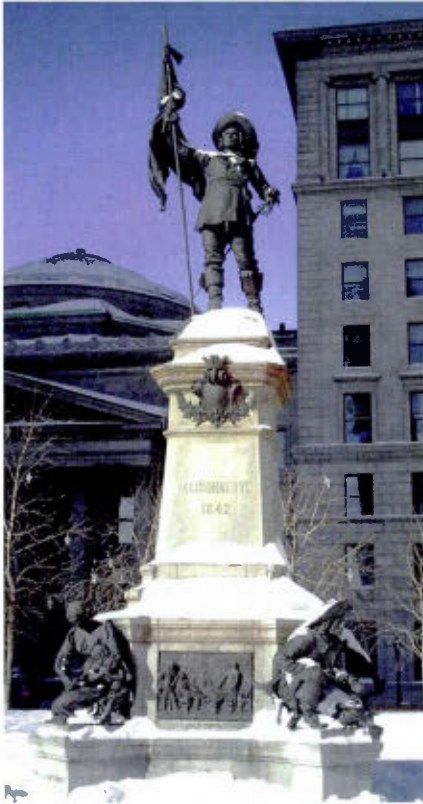


Figure 1.5 Louis-Philippe Hébert, *Monument à la mémoire de Paul de Chomedey, sieur de Maisonneuve*, 1895.

Source: Jean Gagnon, 2009, http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f2/Monument_a_Maisonneuve.JPG



Figure 1.6 *Iroquois*, détail du *Monument à la mémoire de Maisonneuve*

Source: Jean Gagnon, 2011, http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Iroquois_du_Monument_Maisonneuve.jpg



Figure 1.7 *Exploit de la Place d'Armes*, détail du *Monument à la mémoire de Maisonneuve*

Source: Jean Gagnon, 2011 http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fa/Exploit_de_la_Place_d%27Armes.JPG

l'éclaireur anishinabe du monument hommage à Samuel de Champlain à Ottawa (voir figures 1.8 et 1.9) est tout à fait pertinente pour décrire ce genre de représentations. Comme l'écrit l'auteure Susan Hart, l'Amérindien qui fut jadis au pied du monument semble n'être qu'une sorte « d'icône intemporelle, anhistorique, un stéréotype du "bon sauvage" né de l'imaginaire des Occidentaux »⁵², plutôt qu'une représentation plus adéquate et moins clichée d'un chef d'une communauté autochtone qui aurait réellement prêté main-forte à Champlain dans ses explorations.

Dans les dernières années, certaines de ces représentations de l'Indien, notamment celle du monument à Samuel de Champlain, ont fait parler d'elles dans les communautés autochtones et cela, avec raison. Comme il en a été question un peu plus haut, les monuments où l'on retrouve ces figures sont en quelque sorte des étendards du passé propres à une société, ce qui influe nécessairement sur l'idée qu'on se fait de l'histoire d'un pays. Mais comme l'expliquent Robert S. Nelson et Margaret Olin⁵³, il faut savoir que ces monuments insistent toujours sur une version de l'histoire au détriment des autres. On peut donc comprendre que certaines communautés se soulèvent contre ces représentations de situations historiques. Par contre, étant donné que ces structures construisent des repères culturels et historiques, Nelson et Olin expliquent que leur violation ou leur remise en question peut entraîner des conséquences réelles pour la société concernée par les monuments. À leur avis, s'attaquer à ceux-ci menace en quelque sorte le sens d'une société et de son passé puisqu'ils sont perçus comme des moteurs sociaux qui stimulent la mémoire. Comme l'écrivent ces auteurs : « The socially vital monument coalesces communal memories and aspirations and becomes a mechanism for the projection of personal values and desires [...] »⁵⁴. Le

⁵² Susan Hart, 2005, «L'éclaireur anishinabe tapi dans les buissons», *Espace Sculpture*, no 72 (été), p. 14.

⁵³ Robert S. Nelson et Margaret Olin, 2003, *Monuments and Memory, Made and Unmade*, Chicago: The University of Chicago Press.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 6.



Figure 1.8 Hamilton MacCarthy,
Monument en hommage à Samuel de Champlain, 1915.

Source: Louis Marin, 2011, <http://legermj.ty.pepad.com/.a/6a0147e057d826970b014e86f67ff2970d-800wi>



Figure 1.9 *Éclaireur anishinabe*,
détail du *Monument en hommage à Samuel de Champlain*, 1918

Source: Jeff Thomas, 1999,
http://www.scoutingforindians.com/images/space/full_image16.jpg

monument est donc considéré comme un objet d'art intéressé permettant aux citoyens de se forger une identité à même son contenu.

Pour le sociologue Henri Lefebvre, les espaces façonnés par les monuments sont chargés de significations. En fait, l'espace produit par ceux-ci est conçu pour être lu et compris d'une certaine façon par la société. Son message n'est donc généralement pas subtil et ses intentions évidentes. L'auteur envisage l'espace social créé par les monuments comme un espace truqué et hautement politique. Il explique : « Politique, militaire, à la limite fasciste, le monument abrite la volonté de puissance et l'arbitraire du pouvoir sous des signes et des surfaces qui prétendent exprimer la pensée et la volonté collectives »⁵⁵. Le monument se construit autour d'une volonté de durer, de perdurer. Mais comme le mentionne justement Lefebvre, il ne s'agit là que d'une volonté. Les sociétés changent et se transforment au fil du temps, c'est pourquoi un monument qui faisait consensus à une époque sera probablement mis en doute à un autre moment.

Si les groupes autochtones se soulèvent contre certaines représentations de l'Indien dans la sculpture monumentale, c'est parce que ces dernières ne reflètent pas une pensée collective, mais plutôt, une pensée et un passé coloniaux dont la représentation est désuète à notre époque. Pour l'auteur Kirk Savage, commémorer, c'est sceller un moment de l'histoire qui définit non seulement notre passé, mais aussi notre présent. C'est pourquoi les monuments sont construits dans l'idée qu'ils ne changeront pas et qu'ils resteront à leur place pour toujours. Il écrit : « While other things come and go, are lost and forgotten, the monument is supposed to remain a fixed point, stabilizing both the physical and the cognitive

⁵⁵ Henri Lefebvre, 2000, *La production de l'espace*, 4^e éd., Paris: Anthropos, p. 168.

landscape »⁵⁶. Ce qui est alors imposant dans un monument en plus de sa forme, c'est son intention de parler pour « tout le monde », d'être un faire-valoir de la société. À ce propos, Savage croit que le défi de la société d'aujourd'hui est de considérer l'espace public non plus comme appartenant à un seul groupe social dominant, mais de l'envisager comme étant celui de diverses communautés et groupes sociaux qui, comme il l'affirme, « fight for access and fight for control of the image that define them »⁵⁷.

Les monuments intentionnels dont il vient tout juste d'être question ont de toute évidence un point commun : ils ne rendent pas justice à la diversité culturelle propre aux communautés autochtones qui composent le Canada, tant contemporain qu'historique. Pourtant, nous avons vu à la section précédente que le propre des mémoires cristallisées dans des formes culturelles était de créer un système à travers lequel il est possible de construire et de cultiver son identité. Comment faire, alors, s'il n'y a aucun support qui satisfasse ces constructions identitaires? Comment se définir si la mémoire culturelle structurée et organisée par les institutions nationales évite d'aborder la question de la diversité culturelle? Il est clair que les monuments qui diffusent une image stéréotypée de l'Indien posent problème. Ces derniers n'offrent aucun repère identitaire à certaines communautés qui se retrouvent dès lors exclues du projet national proposé par la culture « dominante ». Par contre, comme ces monuments font en quelque sorte partie du patrimoine artistique et historique canadien, on ne peut les détruire sous prétexte de représentations erronées de certains groupes sociaux. Du coup, l'attitude colonialiste dégagée par ces monuments domine encore injustement le paysage urbain canadien.

⁵⁶ Kirk Savage, 1997, *Standing Soldiers, Kneeling Slaves: Race, War, and Monuments in Nineteenth-Century America*, Princeton: Princeton University Press, p. 4.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 5.

1.2.3 Monumentaliser, ou l'art de stéréotyper

L'analyse faite ci-haut de certains mécanismes propres au stéréotype et au monument rend possible l'étude de la question du stéréotype dans la sculpture monumentale. Les représentations de l'Autochtone dans les monuments commémoratifs participent-elles vraiment à la diffusion d'un stéréotype amérindien dans l'espace public? À en croire l'auteur Marc Guillaume, « le monumental relève toujours, plus ou moins, de la stéréotypie, de l'art de stéréotyper. »⁵⁸ Cela est dû au fait que le discours de la forme monumentale choisit nécessairement les éléments de mémoire qu'il veut mettre en évidence, et donc essentialise une version de l'histoire qu'il veut raconter. Guillaume établit des parallèles entre le monument et la définition du stéréotype qu'il puise dans le langage de l'imprimerie où stéréotyper signifie, au sens figuré, produire une inscription indélébile, consigner dans un moule.

Les stéréotypes diffusés à travers la sculpture monumentale sont structurés de façon à ce qu'ils soient signifiants. En d'autres termes, les représentations de l'Amérindien sont mises au service du message lancé par les différents monuments canadiens. En fait, bien que l'Autochtone soit souvent envisagé comme un accessoire, un élément esthétique, un joueur passif ou un faire-valoir anonyme pour justifier davantage le rôle civilisateur du conquérant qui lui est reconnaissable comme figure marquante de l'histoire nationale dans divers épisodes d'histoire canadienne, sa participation à la composition n'en est pas moins significative. En fait, la liberté que se sont donné les artistes dans le traitement des sujets autochtones afin d'en offrir une représentation visuellement agréable prouve que le point de vue des Premières Nations n'a pas été pris en compte dans les monuments qui célèbrent l'histoire nationale sur la place publique. Ces monuments en font plutôt des figurants de l'histoire de leur propre pays. Une lecture du livre de Sergiusz Michalski, *Public Monuments*,

⁵⁸ Marc Guillaume, 1999, «Du stéréotype comme art», In *La confusion des monuments*, Les cahiers de médiologie, Michel Melot (dir.), p. 221-225, Paris: Gallimard, p. 222.

*Art in Political Bondage 1870-1997*⁵⁹, suffit pour nous convaincre du fait que les choix esthétiques sont des plus importants en sculpture monumentale. La taille des personnages, leur disposition, leur habillement, leur posture et aussi l'orientation et la situation particulière du monument jouent un rôle essentiel à la compréhension de ces structures. Pensons par exemple à un monument honorant l'explorateur Pierre Gaultier de Varennes de la Vérendrye, érigé à Saint-Boniface au Manitoba (voir figures 1.10 et 1.11). La figure amérindienne faisant partie de la composition est agenouillée aux pieds de l'explorateur et du prêtre qui y sont représentés. Cette composition véhicule de façon plus ou moins subtile un rapport de force entre l'Amérindien et les deux autres figures. En fait, la position de l'Autochtone évoque une certaine soumission de l'Autre aux valeurs occidentales, l'autorité étant représentée par l'explorateur, agent civilisateur. Ainsi, le colonisateur célèbre sa conquête non seulement du territoire, mais aussi des habitants qui y vivaient au moment de son arrivée.

Il ne faut par contre pas oublier que les personnages représentés sont soumis à des idéaux sculpturaux propres à l'époque où ils ont été conçus. En ce sens, on pourrait banaliser les figures stéréotypées de l'Autochtone présentes dans les monuments en disant qu'elles sont le reflet de goûts esthétiques d'un autre siècle. Pourtant, l'idée de permanence associée au monument demande tout de même qu'on réfléchisse à ce genre de propos. Kirk Savage écrit : « A monument fixes a permanent image meant to define historical event for all time. »⁶⁰ En d'autres termes, ces objets ont été pensés selon l'idée qu'ils allaient être des « guides » historiques aidant d'abord les générations futures à se souvenir de leur passé, puis les touristes, les visiteurs et les nouveaux arrivants à comprendre l'histoire du pays dans lequel ils se trouvent. Dolores Hayden explique: « [...] places often can represent shared past to outsiders who might be interested in knowing about them in the present. »⁶¹ Voilà donc un autre danger des représentations stéréotypées des Premières Nations diffusées à travers

⁵⁹ Sergiusz Michalsky, 1998, *Public Monuments: Art in Political Bondage 1870-1997*, Londres: Reaktion Books.

⁶⁰ Savage, *op. cit.*, p. 75.

⁶¹ Hayden, *op. cit.*, p. 46.



Figure 1.10 Jean-Émile Brunet, *Monument à La Vérendrye*, 1936-1938.

Source: Encyclopédie du patrimoine culturel de l'Amérique française, 2007, http://www.ameriquefrancaise.org/media-86/38_Monument_Laverendrye.jpg



Figure 1.11 *Amérindien*, détail du *Monument à La Vérendrye*

Source: Auteur inconnu, 2009, http://farm3.static.flickr.com/2655/4085346216_48012616f1.jpg

l'espace public: en plus d'exclure ces communautés du discours dominant de l'histoire, elles induisent l'étranger en erreur à leur sujet. Le visiteur se contentera de cette image qu'on lui propose de l'Indien, sans nécessairement la remettre en question ou douter de la version de l'histoire qu'on lui propose puisque, de toute façon, il n'en connaît pas d'autres. Comme l'écrit Marita Sturken dans son article *Absent Images of Memory: Remembering and Reenacting the Japanese Internment*⁶², lorsqu'une image devient le symbole d'un événement, on oublie les autres images. Les moments d'histoire exposés dans l'espace public ont été choisis par des institutions politiques au profit d'autres réalités historiques qui sont cachées au grand public. À ce sujet, Guillaume ajoute : « Le monument a aussi pour essence de nous duper, de nous rendre invisible ce que nous ne voulons pas voir, ce que nous *devons* masquer pour accepter notre présent et vouloir un avenir. »⁶³ Bien entendu, d'un point de vue politique, les monuments n'ont pas intérêt à dévoiler toute la vérité sur les relations entre Amérindiens et Allochtones. S'intéressant à la place des communautés marginales dans l'espace public, Dolores Hayden ajoute : « One of the consistent ways to limit the economic and political rights of groups has been to constrain social reproduction by limiting access to space. »⁶⁴ Est-ce alors possible de penser que les représentations stéréotypées, en plus de contribuer à une sorte d'aliénation de la condition amérindienne en cantonnant les sujets autochtones en fonction d'une identité tronquée et fortement connotée, participent à limiter l'accès à l'espace public aux groupes autochtones? C'est entre autres ce dont il sera question au chapitre suivant.

⁶² Marita Sturken, 1997, «Absent Images of Memory: Remembering and Reenacting the Japanese Internment», *Positions*, vol. 5 no 3, p. 687-707.

⁶³ Guillaume, *op. cit.*, p. 225.

⁶⁴ Hayden, *op. cit.*, p. 22.

CHAPITRE II

COMBATTRE LES STÉRÉOTYPES

2.1 Une remise en question possible

Le stéréotype ainsi que son influence sur la conception même de l'identité ayant été étudiés, il semble pertinent se demander s'il est possible de défier ces régimes de représentations qui se sont imposés avec le temps et qui affectent encore les communautés autochtones. Si l'on en croit Stuart Hall⁶⁵, la réponse est positive. L'auteur défend l'idée que le sens d'une représentation ne peut jamais être définitivement fixé⁶⁶. Le sens finirait toujours par se modifier. La preuve : même les stéréotypes changent. L'exemple de l'Amérindien ne pourrait être mieux choisi pour le démontrer, sa représentation s'étant modifiée à travers les époques. Pour en arriver à cette affirmation, Hall s'appuie sur les travaux des Russes Bakhtine et Vološinov qui développent la notion de *transcodage*, l'idée de prendre un sens existant et de se le réapproprier afin d'en modifier le sens original.

⁶⁵ Stuart Hall (dir.), 1997, *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*. Londres: Sage Publications.

⁶⁶ Stuart Hall, 1997, « Contesting a Racialized Regime of Representation », In *op. cit.*, p. 269-276.

Si plusieurs stratégies peuvent être déployées pour contester les stéréotypes, Hall en relève trois qu'il juge des plus efficaces⁶⁷. D'abord, il évoque la technique de renversement du stéréotype. Il s'agit d'adopter les caractéristiques propres à une culture lorsqu'on provient d'une autre. S'intéressant plus particulièrement aux stéréotypes afro-américains, Hall utilise l'exemple d'un individu à la peau noire qui agit comme une personne de race blanche pour montrer que, par mimétisme, son comportement peut être identique peu importe sa couleur et sa culture. Si cette stratégie semble efficace, elle comporte tout de même un certain danger, soit le fait de limiter la compréhension d'une autre culture à des oppositions binaires. Étant donné que l'Autre cherche à se définir par rapport aux attributs de la personne appartenant au groupe « dominant », on ne peut pas dire que le stéréotype est complètement subverti. On insiste plutôt, encore une fois, sur toutes les caractéristiques qui marquent les différences entre deux groupes. En fait, comme le suggère Hall, pour se débarrasser d'un extrême, il ne faut pas tomber dans l'autre, surtout au profit de sa propre culture. On doit donc faire preuve de prudence à l'égard de cette stratégie puisqu'elle tend à l'assimilation. En effet, pour montrer qu'on ne correspond pas à la représentation clichée qui a été créée à notre sujet, on fait « à la manière de » ceux qui ont imposé le stéréotype sur notre groupe social, attestant ainsi de l'absurdité de la différence plutôt que d'en être fier.

La deuxième stratégie abordée par Hall concerne la charge positive et négative qu'on associe aux représentations de l'Autre. L'idée est de changer les images négatives en représentations positives de façon à célébrer la différence. Cette technique permet de valoriser certains aspects propres à une culture ou à un groupe social. Hall explique : « It inverts the binary opposition [...] reading the negative positively [...]. It tries to construct a positive identification with what has been abjected. »⁶⁸ En plus de diffuser une image plus positive d'un groupe stéréotypé, on cherche à infliger un sens positif à ce qu'on considère être normalement une chose négative. Par exemple, comme l'écrit Hall, au lieu de diffuser

⁶⁷ Hall, *op. cit.*, p. 269-276.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 272.

des images illustrant l'extrême pauvreté dans laquelle vivent certaines familles noires, on montrera le bonheur présent dans ces familles. Encore une fois, le sociologue pointe ici un inconvénient lié à cette stratégie : n'est-ce pas aussi un moyen de faire de la différence ce que Hall appelle un spectacle? Célébrer la différence est aussi une façon d'insister sur celle-ci. Hall pense donc qu'il n'est pas impossible que ce genre de stratégie homogénéise la différence de façon à créer une frontière encore plus évidente entre un groupe « dominant » et les « autres » qui composent la société d'appartenance.

Enfin, la technique la plus efficace selon Hall serait de contester le stéréotype à travers celui-ci afin de le retourner contre lui-même. Dans le cas de l'opposition Noir/Blanc étudiée par Hall, l'auteur explique qu'un moyen efficace de déconstruire le stéréotype est de travailler à partir des éléments qui fascinent les Blancs chez les Noirs et essayer de les rendre étranges, de montrer que les idées préconçues que l'on peut avoir sur l'Autre n'ont aucun sens. En parlant du comédien afro-américain Lenny Henry, Stuart Hall écrit : « [He] forces us by the witty exaggerations of his Afro-Caribbean caricatures, to laugh *with* rather than *at* his characters. »⁶⁹ Cette citation exprime l'idée à la base de cette stratégie de renversement du stéréotype, soit le fait de montrer le ridicule ou plutôt les incongruités présentes dans certains régimes de représentations. Concrètement, cette technique de contestation utilise abondamment les outils propres à diverses formes humoristiques afin de désamorcer les mécanismes du stéréotype, transformant ainsi ces idées préconçues ridicules et blessantes en simples incongruités. Chez les Premières Nations aussi, la dénonciation par l'humour semble être une des stratégies les plus efficaces et les plus utilisées pour dénoncer le ridicule de certains stéréotypes qui persistent encore à leur égard. L'ironie, la parodie et parfois même la satire font d'ailleurs partie intégrante de la pratique de plusieurs artistes autochtones. Il en sera question à la section suivante.

⁶⁹ Hall, *op. cit.*, p. 275.

Mais auparavant, il est intéressant de révéler d'autres stratégies de contestation relevées par l'auteure Nancy Marie Mithlo dans son livre *"Our Indian Princess" : Subverting the Stereotype*⁷⁰, stratégies qui sont propres au cas des Premières Nations. Avant toute chose, l'auteure cherche à montrer que tous les stéréotypes ne sont pas nocifs. En fait, elle les divise en deux catégories, traditionnel et émergent⁷¹, et révèle sans surprise que ces stéréotypes pour la plupart négatifs sont dommageables à la construction identitaire des groupes autochtones. Mithlo exprime l'idée que la diffusion d'un stéréotype positif pourrait aider les communautés autochtones à se débarrasser des images oppressantes qui leur sont associées. Puisque le problème provient surtout de la perception qu'ont les communautés non autochtones sur les Autochtones, il faut trouver les moyens de changer leur regard négatif et erroné sur les Premières Nations. À ce sujet, elle cite l'historien Donald L. Fixico : « The identity crisis will persist until a positive image of American Indians is established and accepted by the public and by urban Indian themselves. A positive self-image would encourage equalization of education and socialization where Indian children are concerned. »⁷² Mithlo expose ensuite trois stratégies communément utilisées par différents groupes autochtones dans leur quête pour une identité plus juste, positive et représentative de ce qu'ils sont. D'abord, l'auteure parle de la technique de l'inversion où l'on cherche à rendre évident le racisme ou le sexisme lié à certains termes utilisés lorsqu'il s'agit de parler des Autochtones. L'idée est de remplacer un mot par un autre, probablement plus choquant, voire vulgaire, afin de faire ressortir certaines valeurs ou certains préjugés associés au premier mot.

⁷⁰ Nancy Marie Mithlo, 2008, *"Our Indian Princess", Subverting the Stereotype*, Santa Fe: School of American Research Press.

⁷¹ Mithlo explique que les stéréotypes dits traditionnels ont tendance à envisager l'Autochtone comme un être statique, primitif, vivant dans une communauté homogène et incapable de s'intégrer et de s'adapter à la vie moderne. Les stéréotypes émergents découlent quant à eux d'une connaissance un peu plus grande et moderne des Premières Nations, dans le sens où l'on reconnaît que les Autochtones vivent dans différents groupes qui ont chacun leurs traditions et culture particulières. Mithlo écrit que ce stéréotype est considéré comme étant plus neutre tandis que le stéréotype traditionnel est envisagé de façon plus négative. (Mithlo, 2008, p. 127) L'étude menée par l'auteure montre une fois de plus que les stéréotypes ne sont pas figés dans le temps et qu'il est possible que ceux-ci puissent se modifier. Dans ce cas, il semble juste de prétendre qu'une image négative liée à une certaine communauté peut se transformer en une image plus positive, juste et actuelle.

⁷² Donald L. Fixico cité dans Mithlo, *op. cit.*, p.133.

Selon Mithlo, il est ainsi possible pour une communauté d'insister sur l'humiliation liée au choix du vocabulaire utilisé lorsque vient le temps de parler des Premières Nations. Même si l'auteure ne le mentionne pas directement dans son texte, cette technique pourrait être utilisée à l'égard des représentations des Autochtones. Il s'agirait alors de changer une représentation par une autre qui ferait ressortir le caractère cliché de la première. Cela rejoint donc la dernière stratégie évoquée par Stuart Hall, soit le fait de retourner le stéréotype contre lui-même.

Ensuite, Mithlo explique que pour certaines communautés autochtones, le mieux serait d'éradiquer toute trace de signe ou de référence à des termes ou à des images dégradantes, sexistes, racistes, etc. Dans le cadre de ses recherches, l'auteure utilise l'exemple du terme *squaw* (qui ferait référence aux organes génitaux féminins) que certains groupes autochtones veulent voir rayé du toponyme de certains villages aux États-Unis. Il en va de même pour d'autres groupes autochtones qui tentent de bannir de l'espace public certaines représentations stéréotypées et inappropriées de leurs ancêtres. Enfin, d'autres groupes pensent plutôt que la stratégie à adopter serait la récupération de ce genre de terme, leur mise en valeur, afin de redonner toute la noblesse à ces mots et à ces concepts proprement indiens. Comme l'écrit l'auteure à propos du mot *squaw* : « Eradication of the word *Squaw* would mean loss of the ability of indigenous peoples to name themselves. »⁷³ Encore une fois, il est sans doute possible d'appliquer cette stratégie au domaine des arts visuels. Pourquoi un artiste ne tenterait-il pas d'insister sur la beauté et la pertinence actuelle de ses propres traditions culturelles?

Toutes ces stratégies tendent vers une caractéristique essentielle à la subversion du stéréotype : l'importance de diffuser une information qui infirme les attributs de l'image négative associée au groupe stéréotypé. En ce sens, les artistes peuvent être influents dans le

⁷³ Mithlo, *op. cit.*, p. 130.

changement des stéréotypes puisque c'est avec l'accumulation de plusieurs actions que les stéréotypes se modifient progressivement puis disparaissent. Comme l'explique le psychologue Miles Hewstone : « Any single piece of disconfirming evidence elicits only a minor change; substantial changes occur incrementally with the accumulation of evidence that disconfirms the stereotype. »⁷⁴ Les efforts et le travail des artistes cherchant à changer les conceptions erronées au sujet des Premières Nations pourraient donc jouer un rôle important, voire primordial, dans la lutte contre les stéréotypes raciaux.

2.2 Le cas de l'art autochtone actuel

Plusieurs stratégies peuvent être donc déployées pour contester les stéréotypes et faire ressortir leur côté absurde et incongru. Sachant qu'il est possible de défier ce type de représentations, nous verrons comment s'y prennent certains artistes amérindiens. En effet, ces derniers semblent avoir mis en place plusieurs stratagèmes leur permettant de revendiquer une identité plus adéquate et satisfaisante d'eux-mêmes afin de contrer les effets nocifs des clichés autochtones entretenus à leur égard.

2.2.1 La tradition humoristique chez les peuples autochtones

Lorsque les stratégies de remise en question du stéréotype chez Stuart Hall ont été abordées auparavant, ce dernier semblait croire que l'humour pouvait être un moyen puissant de mettre le stéréotype en perspective. Bien que les stratégies humoristiques soient étudiées dans un contexte afro-américain chez Hall, il semble que les vertus de l'ironie, de la parodie et de la satire soient bien connues des artistes autochtones contemporains. Cela n'est d'ailleurs pas très étonnant puisque, comme le souligne l'auteur, activiste et historien américain Vine Deloria Jr., en général, les peuples autochtones s'entendent pour dire que l'humour fait partie intégrante de leur vie et de leurs traditions. Dans son livre *Custer Dies*

⁷⁴ Miles Hewstone, 1989, «Changing Stereotypes with Disconfirming Information», In *Stereotyping and Prejudice: Changing Conceptions*, sous la dir. de Daniel Bar-Tal, Carl F. Graumann, Arie W. Kruglanski et Wolfgang Stroebe, p. 207-223, New-York: Springer-Verlag, p. 208.

*for your Sins : An Indian Manifesto*⁷⁵, ce fervent défenseur des droits des Premières Nations consacre d'ailleurs un chapitre entier à l'humour chez les Amérindiens. Il explique que l'une des meilleures façons de comprendre un peuple est de savoir ce qui les fait rire ou ce qui les amuse. Il soutient que l'humour fait partie du quotidien des Autochtones depuis des millénaires. En effet, avant même l'arrivée des Occidentaux, les peuples autochtones se servaient de la moquerie pour contrôler certaines situations sociales et ramener dans « la bonne voie » les individus à l'ego monstrueux. Cette tradition de la moquerie s'est développée à un point tel que les Amérindiens ont appris à voir venir ses manifestations et donc à s'autotaquiner en signe d'humilité avant de se faire prendre par les autres. Se moquer d'un exploit que l'on vient de réaliser plutôt que de s'en vanter était la preuve qu'un membre de la tribu avait le sens des valeurs. Son influence sur la communauté se faisait donc de plus en plus grande. Aujourd'hui, les Autochtones sont apparemment toujours aussi doués pour voir en chaque problème quelque chose dont on peut se moquer. Deloria va même jusqu'à dire que ce qui lie les groupes amérindiens entre eux est leur sens de l'humour à l'égard du passé. C'est pourquoi Deloria déplore le stéréotype de l'Indien austère et sérieux qui ne cesse d'être véhiculé dans la mythologie américaine. L'auteur croit qu'il est temps que l'on pense les peuples autochtones à l'aide de la satire et de l'ironie afin de mieux les comprendre. Il écrit : « Irony and satire provide much keener insights into a group's collective psyche and value than do years of research »⁷⁶.

Dans son livre *The Trickster Shift: Humour and Irony in Contemporary Native Art*⁷⁷, l'auteur Allan J. Ryan dresse lui aussi un portrait de la place importante qu'occupe l'humour dans les communautés autochtones. Les différents artistes qu'il questionne à ce sujet sont unanimes : l'esprit comique se situe au cœur de l'identité culturelle autochtone. L'humour est

⁷⁵ Vine Deloria Jr. 1969. *Custer Died for Your Sins: An Indian Manifesto*. New York: The Macmillan Company.

⁷⁶ *Ibid.*, p.146.

⁷⁷ Allan J. Ryan, 1999, *The Trickster Shift: Humour and Irony in Contemporary Native Art*, Vancouver: University of British Columbia Press.

considéré comme une opportunité de réaliser qu'un modèle généralement accepté n'a pas nécessairement de sens. Il cite à ce sujet l'anthropologue Mary Douglas qui explique que « [a]ll jokes have this subversive effect on the dominant structure of ideas »⁷⁸. Dans un contexte où les peuples autochtones sont mis à l'écart de la société et où leur image est constamment construite par des stéréotypes douteux, l'humour est perçu comme une technique de survie. Pour l'auteur, la compréhension de l'ironie est cruciale afin de saisir la culture autochtone en général, mais surtout pour apprécier à sa juste valeur la pratique artistique autochtone contemporaine.

2.2.2 Une *re-définition* identitaire

Un chapitre entier du livre de Ryan est donc consacré aux artistes autochtones qui tentent de redéfinir leur identité de façon plus juste et adéquate. Les techniques utilisées par ces artistes ont toutes dans l'idée de *re-présenter* – dans le sens de Stuart Hall, soit le fait de présenter à nouveau l'idée qu'on se fait d'un concept – et de *re-questionner* les discours dominants sur les peuples des Premières Nations. Ce qui ressort majoritairement du discours des artistes interviewés par Ryan est la frustration liée aux représentations de l'Indien faites par les Allochtones. Tous semblent être à la recherche d'un moyen de contester et de rejeter une image qu'ils jugent déconnectée d'eux-mêmes, un stéréotype qui exclut leur appartenance au monde actuel. En juxtaposant des images incongrues qui se contredisent l'une l'autre et qui font réfléchir à la situation actuelle de certains groupes autochtones, les artistes font appel à la force de l'ironie afin de fournir un autre cadre identitaire qui cherche à détruire les stéréotypes associés aux Premières Nations. Ces nouvelles images proposées par les artistes amérindiens dits postmodernistes font prendre conscience que les identités autochtones sont multiples, complexes et impossibles à saisir en une seule représentation. Bien que des identités de groupes soient remises en question, les identités individuelles sont aussi mises en doute à travers l'art autochtone contemporain. Selon Ryan, l'autoportrait est

⁷⁸ Mary Douglas citée dans Ryan, *op. cit.*, p. 5.

l'une des techniques efficaces et abondamment utilisées par les artistes amérindiens afin de se définir. Les historiennes de l'art Janet C. Berlo et Ruth B. Phillips abondent aussi en ce sens : « The self-portrait is a genre that lends itself to the investigation of the politics of identity. »⁷⁹ Ryan donne l'exemple de l'artiste ojibway Carl Beam qui, à travers une série d'autoportraits, cherche à se distancier des portraits qui ont été faits des Autochtones dans le passé (voir figure 2.1). Insistant sur les caractéristiques qui font de lui ce qu'il est, Beam propose des œuvres qui rejettent le mythe du guerrier sauvage au corps parfait, en harmonie avec la nature. L'artiste souligne l'importance de laisser transparaître son individualité à travers ses œuvres afin de montrer l'absurdité d'une représentation homogène des Autochtones. Il écrit : « [Native artists] need to show that a Native person could in fact be an individual. This requires a fine focus. Instead of showing "the Indian" again, we need to see the wider focus of being Indian. »⁸⁰ En plus de combattre le stéréotype en montrant son absurdité à l'aide d'un champ lexical visuel qui lui est propre, Beam cherche à mettre fin à cette homogénéisation de l'Indien en s'affirmant en tant qu'individu ayant ses propres idées et caractéristiques.

Du côté des artistes autochtones femmes, se délivrer des stéréotypes leur étant associés représente un défi de taille. Ryan prend entre autres l'exemple de l'artiste mohawk Shelley Niro, qui, à travers différentes séries photographiques, tente de montrer que la femme autochtone d'aujourd'hui n'a rien à voir avec la princesse indienne sortie tout droit de l'imaginaire des Blancs (voir figure 2.2). Étant consciente des problèmes de la femme contemporaine, Niro évite d'aborder des sujets trop dramatiques tels la violence ou le suicide et cherche plutôt à montrer les aspects qui la rendent fière d'être ce qu'elle est en tant qu'Autochtone. Il ressort du travail de l'artiste un sens du plaisir palpable dans plusieurs de

⁷⁹ Janeth C. Berlo et Ruth B. Phillips, 1998, *Native North American Art*. Oxford: Oxford University Press, p. 227.

⁸⁰ Carl Beam cité dans Ryan, *op. cit.*, p. 50.



Figure 2.1 Carl Beam, *Self-Portrait in My Christian Dior Bathing-Suit*, 1980.



Figure 2.2 Shelley Niro, *The Rebel*, 1987.

Source: Allan J. Ryan, 1999, *The Trickster Shift: Humour and Irony in Contemporary Native Art*, Vancouver: University of British Columbia Press, p. 46 et 63.

ses photographies. À propos de l'artiste, Ryan écrit : « Niro hopes that such images encourage the more conservative members of her own community to free themselves from stoic and restrictive stereotypes that are not of their own making. »⁸¹ Les artistes autochtones semblent donc être des plus actifs dans la lutte contre les stéréotypes. Plutôt que de présenter une vision romantique, romancée et passive de l'Indien, ces artistes cherchent maintenant à offrir un portrait évocateur de leur réalité et de leur perception de l'indianité tels qu'elles apparaissent aujourd'hui.

2.2.3 Un art unique et autochtone à la fois

La lutte pour l'individualité artistique évoquée un peu plus haut serait aussi une façon pour certains artistes de marquer une scission entre leur art et un art autochtone de consommation. Grâce à des œuvres personnalisées, à un style unique et à une esthétique particulière, chaque artiste autochtone est en mesure de revendiquer un art proprement autochtone et actuel qui diffère des créations généralement touristiques auxquelles leur savoir-faire artistique est trop souvent associé. En effet, comme l'écrivent Berlo et Phillips : « Buyers of Native-made objects, whether "crafts" or "fine art", sentimentalized and romanticized their acquisitions as precious traces of lost authenticity. »⁸² Les auteures voient d'ailleurs un bon et un mauvais côté à ce type d'art fait pour les Allochtones. D'un côté, cela permet à des artistes amérindiens de vivre de leur art. D'un autre côté, Berlo et Phillips expliquent que ce genre de commandes est propice au développement et à la conservation d'une image stéréotypée de l'Indien qui plaît énormément aux acheteurs non autochtones. La production d'art pour une clientèle extérieure à son groupe culturel implique nécessairement une adaptation des artistes aux goûts des autres. Cette idée d'adapter son travail n'est pas nécessairement mal vue par tous les artistes. Comme l'expliquait Stuart Hall, à la base d'une communication efficace se trouve un bassin de références communes à plusieurs individus

⁸¹ Ryan, *op. cit.*, p. 66.

⁸² Berlo et Phillips, *op. cit.*, p. 212.

qui permettent à ceux-ci de se comprendre grâce à des représentations partagées de différents concepts. Évoquant les premiers artistes autochtones à avoir utilisé des formes contemporaines, l'artiste cheyenne arapaho Edgar Heap of Birds écrit : « These imprisoned artist/warriors began to use contemporary forms to communicate with the white public, as a way of defending Native peoples. »⁸³ Comme le pensent Berlo et Phillips, les nouveaux outils acquis par les artistes amérindiens grâce aux échanges culturels méritent d'être pris en considération, même si ce langage artistique témoigne d'une attitude colonialiste de la part des communautés non autochtones. D'ailleurs, comme il en a été question avec Stuart Hall, un moyen efficace de subvertir les stéréotypes est de travailler à partir de certains éléments du langage de la culture « dominante ».

2.2.4 Quand tradition rime avec revendication

À la lumière des recherches effectuées par Allan J. Ryan, on est à même de comprendre la force des mécanismes de l'humour lorsqu'il s'agit de désamorcer des stéréotypes. Même si parfois cet humour est très subtil, il semble toujours être mêlé aux diverses stratégies utilisées par les artistes afin de reprendre possession de leur identité. Grâce à Ryan, on saisit bien les avantages de l'ironie qui se révèle le plus souvent par l'utilisation de la parodie, parfois même de la satire. Cette idée qu'il emprunte à la théoricienne Linda Hutcheon l'amène à croire que la parodie est le mode d'expression favorisé par les communautés marginales, car elle semble être un puissant moyen de poser un regard sur une problématique avec une certaine distance critique. Mais doit-on toujours passer par l'humour pour faire valoir son point de vue? Certainement pas. D'autres artistes ont plutôt choisi la voie de la tradition. Sans s'attaquer directement aux représentations stéréotypées des Autochtones, ces artistes cherchent à créer des ponts entre le passé et le présent afin de rendre hommage à l'art de leurs ancêtres et aussi d'ancrer ce savoir-faire dans la modernité. Comme

⁸³ Edgar Heap of Birds cité dans Berlo et Phillips, *op. cit.*, p. 214.

l'écrivent Berlo et Phillips, grâce à un art plus traditionnel, ces mêmes artistes permettent en quelque sorte à leurs traditions et leur culture de vivre à travers l'art. Cela leur donne ainsi la possibilité de renouer avec un héritage qui a été maltraité par le colonialisme. Loin d'offrir des œuvres archaïques, figées dans le passé, ces artistes autochtones reprennent les techniques et les thèmes artistiques d'autrefois et les adaptent à leur contemporanéité afin d'obtenir un art qui a du sens dans le monde actuel⁸⁴. En respectant les diverses traditions artistiques propres aux différentes communautés autochtones, les artistes plus « traditionnels » mettent au grand jour l'immense diversité culturelle qui règne au sein du monde autochtone. Même si certains groupes se sont influencés les uns les autres, même si certaines régions semblent montrer des similarités stylistiques, il n'en reste pas moins que chaque nation possède ses particularités, tant du point de vue du langage artistique que de celui de la mythologie qui inspire, la plupart du temps, les œuvres de ces artistes.

2.2.5 Un art uniquement engagé?

Avant d'aller plus loin, il est important d'apporter une précision sur les pratiques artistiques autochtones contemporaines et actuelles. Jusqu'à maintenant, l'art autochtone n'a été qu'envisagé que comme outil de revendication identitaire. En revanche, l'anthropologue Jacqueline Bouchard met en garde contre le fait d'envisager l'art amérindien exclusivement que comme champ de bataille politique. Il est vrai que beaucoup d'artistes font transparaître leurs préoccupations sociales, politiques et culturelles à travers leurs œuvres. Pourtant, selon Bouchard, il faut avant tout considérer ces œuvres à partir de leur statut artistique. Dans l'article *L'art et la politique: question d'afficher ses couleurs : le cas de l'art amérindien*

⁸⁴ À ce sujet, lire Jean-Philippe Uzel, 2007, « L'art contemporain, sans objet ni mémoire... », In *Objets et Mémoires*, sous la dir. de Octave Debary et Laurier Turgeon, p. 183-196. Québec: Presses de l'Université Laval. Uzel y traite notamment d'un artiste amérindien, Ron Noganosh, qui utilise des éléments du monde de la consommation pour produire des objets d'apparence traditionnelle comme le bouclier ou le masque de danse. Voir aussi Jocelyne Lupien (dir.), 2004, *Double jeu: identité et culture*, Québec: Musée national des beaux-arts du Québec.

*contemporain*⁸⁵, l'auteure envisage l'utilisation du stéréotype dans les œuvres autochtones d'un point de vue esthétique plutôt que politique. À son avis, parler d'une œuvre uniquement en fonction de sa dimension politique l'ampute du même coup de ses qualités et particularités qui justifient son statut d'œuvre. Elle écrit : « En dépouillant [...] l'œuvre d'art de sa polyvalence sémantique, en l'assujettissant à une fonction politique, on l'enferme du même coup dans une catégorie et on la met en "réserve". »⁸⁶ Selon Bouchard, bien que certains artistes autochtones utilisent leur créativité afin de montrer les contradictions identitaires auxquelles ils font face, il serait surprenant de voir cet art agir sur la politique. Comme elle l'écrit : « Si la politique peut influencer les artistes, l'art inspire rarement les politiciens. »⁸⁷

2.3 Stéréotype, art actuel et espace public

La section précédente a démontré que la remise en question des stéréotypes semble faire partie des grands thèmes abordés par les artistes autochtones. Diffusées dans diverses expositions, ces œuvres cherchent à transmettre une image plus juste et plus actuelle de ce que cela signifie pour différents artistes d'être Amérindien, mais aussi de ce que cela signifie pour ces Amérindiens d'être artiste. Pourtant, malgré le travail effectué par ces artistes, l'image de l'Indien imaginaire semble toujours faire partie du paysage urbain canadien, sans jamais être directement remise en question. D'ailleurs, ne font-elles pas tout simplement partie d'un certain patrimoine artistique? Ne sont-elles pas uniquement des représentations d'une conception de l'Indien datant du passé? Qu'on le réalise ou non, ces représentations s'inscrivent dans un projet d'histoire nationale où certains événements historiques sont figés dans la pierre et commémorés à même la place publique. Ces monuments ponctuent l'espace urbain de repères qui cherchent à créer un sens commun à l'idée d'être Canadien. Est-il

⁸⁵ Jacqueline Bouchard, 1991, « L'art et la politique: question d'afficher ses couleurs : le cas de l'art amérindien contemporain », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. xxi, no 3, p. 3-10.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 7.

possible, alors, pour les communautés autochtones de se sentir incluses dans ce projet identitaire si ces supports nationaux diffusent une image stéréotypée d'eux-mêmes?

Si certaines frontières sont évidentes, car elles sont visibles à l'œil nu, d'autres sont au contraire bien plus pernicieuses puisqu'invisibles. La diffusion d'un stéréotype racial fait sans aucun doute partie des stratégies pouvant être employées pour limiter l'accès de certaines communautés à l'espace public. En effet, comme il en a été question au premier chapitre, une des propriétés du stéréotype est sa capacité d'exclusion. On est alors à même de penser qu'une représentation stéréotypée est elle aussi exclusive et susceptible de créer, tout comme le fait le stéréotype, des frontières symboliques entre différents groupes sociaux. L'accès limité à l'espace public est, bien entendu, symbolique lui aussi, mais il n'en reste pas moins que ses conséquences sur la définition de l'identité peuvent se faire sentir parmi les membres d'une communauté. Comme l'indique l'historienne de l'art Dolores Hayden, il y a un lien entre la manière dont on s'approprie l'espace public pour s'y affirmer et la façon dont on définit notre propre identité. Elle écrit : « Identity is intimately tied to memory: both, our personal memories [...] and the collective or social memories [...]. Urban landscapes are storehouses for these social memories [...]. »⁸⁸ Une communauté qui n'aurait donc aucun espace pour faire vivre sa propre histoire et partager ses mémoires aurait dû mal à sentir que son identité particulière participe à la création d'une identité plus générale, soit celle d'une ville ou d'un pays. À ce sujet, Hayden explique : « Public space can help to nurture this more profound, subtle, and inclusive sense of what it means to be an American. »⁸⁹ Le problème réside dans ces lieux qui réduisent certaines identités à des stéréotypes tout en suggérant une identité dominante. Cette réduction identitaire empêche le groupe stéréotypé de se sentir inclus dans l'espace où il est représenté. On peut ainsi dire qu'une représentation stéréotypée est exclusive en ce sens où elle rend impossible l'appartenance d'une communauté à un lieu.

⁸⁸ Dolores Hayden, 1997, *The Power of Place: Urban Landscapes as Public History*, Cambridge: The MIT Press, p. 9.

⁸⁹ *Ibid.*

Cela confirme alors une des hypothèses à la base de ce mémoire de recherche, soit le fait qu'il est possible de penser que les communautés autochtones, bien que représentées dans l'espace public à travers différents monuments commémoratifs et historiques, ne sont pas réellement prises en considération dans cet espace en raison même du stéréotype de l'Indien imaginaire toujours véhiculé par ces monuments.

La prétention à un espace dit « public » peut donc être remise en cause par cette idée de frontière symbolique créée par la diffusion du stéréotype. D'ailleurs, selon l'historienne de l'art Rosalyn Deutsche, un espace n'est réellement public que lorsqu'il est démocratique et pour se faire, cet espace doit être propice au débat. Elle écrit : « Democracy and democratic public space appear when the idea that society is unified by a substantial basis is abandoned. The social order and our common humanity become an enigma and are therefore open to contestation. »⁹⁰ En travaillant dans la sphère publique, les artistes sont donc à même de pouvoir relever les incongruités du discours colonial qui sont encore présentes dans l'espace urbain et ainsi participer à sa démocratisation. En effet, le changement de contexte culturel et politique par rapport à celui du début du 20^e siècle demande une révision des postulats identitaires et historiques imposés lors de l'époque coloniale, à savoir une société « dominée » par une communauté majoritairement blanche. Chaque groupe devrait aujourd'hui avoir la possibilité de prendre sa place et d'inscrire son histoire et ses mémoires dans cet espace. Comme l'écrit Deutsche : « [...] public space is the social space where, in the absence of a foundation, the meaning and unity of the society is negotiated, constituted and put at risk. »⁹¹ L'espace public démocratique est donc envisagé comme un espace changeant, constamment remis en question, où les différences ne cherchent pas à être unifiées afin de neutraliser les inégalités. Au contraire, on devrait voir cet espace comme le lieu où l'utopie d'une société unifiée est continuellement mise à l'épreuve.

⁹⁰ Rosalyn Deutsche, 1998, *The Question of "Public Space"*, en ligne, <http://www.thephotohistoryinstitute.org/journals/1998/rosalyn_deutsche.html>, consulté le 28 octobre 2010.

⁹¹ *Ibid.*

D'un point de vue artistique, travailler sur la place publique comporte ses avantages. De nombreuses études sur le stéréotype⁹² montrent l'importance du contact entre les individus des différents groupes sociaux afin de changer les clichés et les idées stéréotypées à leur égard. Selon les chercheurs, ces contacts permettraient à un individu de prendre conscience de l'absurdité des généralités qu'il associe à une communauté différente de la sienne. Le psychologue Yoram Bar-Tal confirme : « [...] information absorbed as a result of face-to-face interaction may lead to learning about other's group's members and thus result in a change of the stereotypical beliefs. »⁹³ Par son implication dans la sphère publique, un artiste est à même de maximiser ses contacts avec les membres d'une société et d'établir un dialogue avec un public différent de celui des galeries et des musées. Selon cette théorie de la psychologie sociale, il devient possible de considérer une œuvre publique comme ayant le potentiel de changer les perceptions d'un groupe social sur un autre.

Quelles peuvent être alors les stratégies utilisées par les artistes amérindiens pour reprendre leur place dans un espace qui, même si appelé public, ne laisse peu ou pas de place à leurs communautés? C'est ce dont il sera question dans les chapitres suivants qui examineront en détail le travail de deux artistes autochtones, Jeff Thomas et Bill Reid. Ceux-ci travaillent à même l'espace public et semblent avoir un but commun : une interprétation et une diffusion plus justes et à propos de leur identité. À l'aide de stratégies particulières à chacun, Thomas et Reid remettent en question l'image de l'Indien imaginaire qui, à travers différents monuments érigés un peu partout au pays, a pris d'assaut la place publique au début du 20^e siècle.

⁹² Voir notamment les travaux de Yoram Bar-Tal dans Daniel Bar-Tal, Carl F. Graumann, Arie W. Kruglanski et Wolfgang Stroebe (dir.), 1989, *Stereotyping and Prejudice: Changing Conceptions*, New York: Springer-Verlag et de David J. Schneider, 2004, *The Psychology of Stereotyping*, New York: The Guildford Press.

⁹³ Yoram Bar-Tal, 1989, «Can Leaders Change Followers' Stereotypes?», In *Stereotyping and Prejudice: Changing Conceptions*, sous la dir. de Daniel Bar-Tal, Carl F. Graumann, Arie W. Kruglanski et Wolfgang Stroebe, p. 225-242. New York: Springer-Verlag, p. 228.

L'image de l'Indien imaginaire diffusée à travers les monuments historiques ne contribue aucunement à la définition des identités autochtones qui composent le Canada actuel. Comment alors s'attaquer à cette image « publique » afin de permettre à différentes identités de s'exprimer et de s'affirmer à travers la sphère publique? Comment relever les incongruités de la sculpture monumentale de manière profitable à la redéfinition d'une identité satisfaisante pour les Premières Nations? À partir de ses photographies et de ses événements photographiques ayant pour thème central les représentations de l'Indien dans les monuments canadiens, Jeff Thomas cherche à définir une identité qui lui est propre, soit celle d'un Indien urbain. Le travail monumental de Bill Reid permet quant à lui de poser la question suivante : est-il possible d'utiliser les mécanismes et les propriétés du monument historique et commémoratif afin de mettre en valeur une autre image des Premières Nations, voire d'une communauté autochtone en particulier? Afin de bien répondre à ces questions, nous verrons donc de quelles façons Thomas et Reid se distancient de la représentation habituelle des Premières Nations offertes dans l'espace public tout en offrant de nouvelles conceptions de l'Amérindien actuel.

CHAPITRE III

JEFF THOMAS ET BILL REID

Le présent chapitre est divisé en deux sections principales, chacune portant sur l'un des artistes amérindiens retenus pour les besoins de cette étude. L'idée est de se familiariser non seulement avec la pratique de Jeff Thomas et de Bill Reid, mais aussi de comprendre leurs intentions artistiques en regard de leur passé, de leur formation ainsi que des objectifs qu'ils cherchent à atteindre à l'aide de leurs œuvres. Bien qu'ils le fassent d'une façon bien différente, Reid et Thomas s'inspirent tous deux de la forme monumentale et de ses mécanismes en vue de diffuser dans l'espace public un discours personnalisé sur la place et l'image des Premières Nations et de leurs arts visuels, au sein du paysage culturel canadien en milieu urbain. Par exemple, dans ses sculptures, Reid s'inspire de thèmes et de formes propres à la nation haida et les adapte à l'échelle monumentale. De son côté, Thomas tire des photographies à partir des représentations stéréotypées que l'on retrouve à même les monuments historiques canadiens.

3.1 Jeff Thomas

3.1.1 L'Indien urbain

Afin de bien comprendre la pratique photographique de Jeff Thomas, il est nécessaire de prendre connaissance de certains aspects de sa vie personnelle et de sa pratique d'artiste.

Thomas n'est pas un Autochtone issu d'une réserve. Il se considère comme un Iroquois urbain étant donné qu'il a grandi dans la ville de Buffalo et qu'il a toujours vécu par la suite dans de grandes villes canadiennes. Bien que ses parents et ses grands-parents aient vécu dans des réserves en Ontario, ces derniers ont dû s'installer en ville afin de se trouver du travail. Pour cette raison, Thomas n'a jamais vraiment connu la vie de réserve, même s'il y est allé à plusieurs reprises afin de visiter d'autres membres de sa famille. Lorsqu'il a commencé son travail photographique, Thomas a réalisé qu'il était difficile, voire impossible, de trouver un discours sur l'indianité propre aux Indiens urbains. Toutes les images présentes en ville de son peuple étaient liées au stéréotype de l'Indien stoïque protégeant ses terres et vivant en harmonie avec la nature. En d'autres mots, l'Amérindien semblait n'avoir jamais quitté sa réserve. Thomas cherche alors à savoir pourquoi sa réalité d'Autochtone urbain est absente de toutes les représentations mettant ses pairs en scène. Après quelques recherches dans des livres d'histoire, il se rend compte sans surprise que l'image des Premières Nations est au fond le produit d'un regard extérieur qui a été nourri et magnifié par de nombreux cinéastes et photographes. Comme il en a été question au chapitre premier, ceux-ci ont cherché à saisir en une seule représentation l'essence de l'« Indien », d'où la naissance d'une image ultra stéréotypée, anhistorique et sans individualité.

À travers sa démarche artistique, l'artiste se donne donc pour objectif de définir son identité hybride d'Autochtone urbain. Thomas se demande s'il est possible de se sentir Indien même lorsque l'on vit en ville ou si l'on doit nécessairement arrêter d'être Indien lorsque l'on quitte la réserve. Il écrit : « How do we, as Aboriginal people, maintain and nourish our Indian-ness when there is no support for it ? For me, it comes through my work by creating a dialogue about what it means to be an Indian and to be urban and how we negotiate between the two »⁹⁴. Les œuvres de Thomas créent des liens entre une imagerie plutôt historique de l'Amérindien que l'on retrouve dans les livres, les photos d'archives, mais aussi dans

⁹⁴ Jeff Thomas cité dans Katy McCormick (dir.), *Jeff Thomas: A Study of Indian-Ness*, Toronto, Gallery 44 Center for Contemporary Photography, 2004, p.47.

l'espace public à travers diverses sculptures, et la réalité de l'Indien urbain telle que vécue par l'artiste. En juxtaposant les deux discours sur l'indianité, le photographe tente non seulement de faire ressortir le caractère absurde de l'Indien imaginaire, mais aussi de donner une voix aux Autochtones vivant dans les centres urbains. Thomas est inspiré par l'incongruité du contraste entre la représentation des Autochtones à travers l'histoire de l'art et la réalité de ceux qu'ils côtoient quotidiennement en ville. Il écrit : « The collections represent the strength of the First Nations world, and the view through the window demonstrates the devastation of a people whose culture has been taken away. »⁹⁵ Son œuvre cherche donc à célébrer d'une part la possibilité de se sentir Indien et urbain à la fois, et, d'autre part, la fierté de certaines traditions autochtones qui ont perduré à travers les générations et qui font partie intégrante de l'indianité d'un individu.

Le choix du médium photographique n'est pas innocent chez Thomas étant donné qu'une des représentations de l'Autochtone qu'il questionne le plus est celle construite par les photos de l'artiste Edward S. Curtis (1868-1952), dont le corpus célèbre s'avère être ce qu'il juge comme étant les dernières traces de l'Indien en voix de disparition. Comme bien d'autres artistes autochtones, Thomas est troublé, voire choqué, par le caractère soi-disant documentaire qui est associé au témoignage historique offert par Curtis. En fait, comme nous l'avons vu dans un chapitre précédent, les photographies de Curtis sont, pour la plupart, des constructions exécutées dans le but de satisfaire le fantasme du véritable Amérindien tel qu'imaginé par les non-Autochtones. À la suite d'une étude approfondie de l'œuvre de Curtis, Thomas s'est approprié ces photographies afin de détourner la représentation stéréotypée de l'Autochtone vers un nouveau projet représentatif de son identité d'Iroquois vivant dans un environnement urbain. Il est dès lors intéressant de relever certaines propriétés de la photographie qui permettent de mieux comprendre la relation entre ce médium et la

⁹⁵ Jeff Thomas cité dans Carol Payne et Jeffrey Thomas, 2002, «Aboriginal Interventions into the Photographic Archives: A Dialogue between Carol Payne and Jeffrey Thomas». *Visual Resources*, vol. 18, no 2, p. 112. (À titre informatif, Jeffrey Thomas et Jeff Thomas sont le même individu. Dans ce mémoire, le nom de Jeff Thomas a été retenu pour désigner l'artiste.)

construction identitaire. Selon le mémoire de maîtrise de Lise Gagnon *Regards sur l'identité, le féminisme et la photographie*⁹⁶, la photographie est un moyen de cerner son identité étant donné qu'elle est généralement perçue comme une empreinte du réel incarnant une possibilité de connaître la vérité sur un sujet. Elle affirme : « [La photographie] aurait le privilège de dire la vérité à propos de l'identité du sujet dont elle est une trace »⁹⁷. La proximité avec le réel qu'on associe souvent à la photographie en fait donc un médium que l'on perçoit comme étant le prolongement de son image. De plus, en tant qu'empreinte, la photographie renvoie à l'image qui l'a causée et témoigne ainsi de ce qu'elle *re-présente*. En fait, Gagnon défend l'idée que la photographie produit une image qui a le pouvoir de fixer une représentation, et c'est peut-être pour cette raison qu'elle est privilégiée lorsqu'un artiste cherche à saisir son identité. Thomas travaille sans aucun doute avec cette propriété de véracité associée à la photographie. En confrontant deux visions de l'Autochtone dans ses photographies – une image stéréotypée versus une image actuelle de l'Indien urbain –, l'artiste tente d'affirmer la contemporanéité et l'individualité de son identité. Selon Gagnon, plusieurs procédés photographiques sont utilisés afin d'aborder les questions d'identité. Parmi eux, deux semblent être des plus pertinents en regard de la démarche artistique de Thomas, soit la pose et la mise en scène ainsi que l'utilisation du texte. Pour Gagnon, la pose est ce qui permet à l'objet de révéler son identité. En ce qui a trait au texte, l'auteure explique que celui-ci dirige nécessairement la lecture de l'œuvre et contrôle en quelque sorte son interprétation. Les œuvres de Thomas qui sont à l'étude dans ce travail de recherche jouent beaucoup avec ces propriétés de la photographie. Elles révèlent ainsi leur message à travers l'ironie d'un rapport image/texte qui leur est souvent associé.

⁹⁶ Lise Gagnon, 2009, «Regards sur l'identité, le féminisme et la photographie», Mémoire de maîtrise, Montréal, Département d'histoire de l'art, Université du Québec à Montréal.

⁹⁷ *Ibid.*, p.134.

3.1.2 Thomas et l'éclaireur anishinabe

Depuis le début de sa carrière de photographe, Jeff Thomas s'est intéressé à toutes sortes de représentations des Autochtones, en passant des photographies conservées dans les archives nationales à celles qui parsèment le paysage urbain dans différentes villes d'Amérique du Nord. Un monument semble pourtant, attirer son attention de façon plus récurrente depuis les vingt dernières années. Il s'agit du monument en hommage à Samuel de Champlain érigé sur la pointe Nepean à Ottawa. Depuis les années 90, Thomas l'a photographié sous toutes ses facettes, créant ainsi diverses séries d'images où le monument, mais plus particulièrement la sculpture d'un éclaireur anishinabe qui fait partie de l'ensemble, participe à une réflexion sur les représentations stéréotypées des Autochtones dans l'espace public et sur la quête d'une identité d'Indien urbain. Afin de bien saisir la dimension critique des œuvres de Thomas, il est essentiel d'étudier le monument et plus particulièrement la polémique au cœur de laquelle il s'est retrouvé à la fin du siècle dernier.

Le monument en hommage à Samuel de Champlain a été conçu en 1915 par l'artiste Hamilton MacCarthy. Installé sur le sommet d'une colline, ce monument surplombe la rivière des Outaouais. Son emplacement est idéal afin de célébrer la « découverte » de cette partie du pays par l'explorateur. Le Réseau canadien d'information sur le patrimoine raconte qu'au début du 17^e siècle, Champlain aurait parcouru la rivière des Outaouais afin de trouver un passage vers le pays des Hurons⁹⁸. Il aurait été accompagné par un guide autochtone, Savignon, avec qui Champlain se serait lié d'amitié. Ensemble, ils entreprendront un voyage qui fera découvrir à l'Européen la région de l'Outaouais. Afin d'honorer les aventures de Samuel de Champlain dans ce coin de pays, MacCarthy a réalisé un monument mettant en scène l'explorateur sur un immense piédestal. Ce dernier est une fois et demie plus grand que nature. Plus bas, à la hauteur des individus qui visitent le site, se trouve une sculpture

⁹⁸ Réseau canadien d'information sur le patrimoine, 2009, en ligne, <www.museevirtuel-virtualmuseum.ca>, consulté le 20 avril 2010.

grandeur nature d'un Amérindien agenouillé portant un pagne en cuir et des plumes sur la tête, ainsi qu'un arc à flèches. Une plaque commémorative explique les exploits de Samuel de Champlain, mais on ne trouve en revanche aucune explication sur l'Autochtone qui l'accompagne. Est-ce Savignon? Le mystère reste entier. En 1996, l'Assemblée des Premières Nations (ANP) décide de protester contre cette œuvre puisque ses membres considèrent comme fautive cette représentation de l'Autochtone. L'œuvre est en fait jugée humiliante. L'Assemblée souhaite donc le retrait du monument de celui que l'on appelle l'éclaireur anishinabe. Les protestations ne se font pas attendre : plusieurs citoyens de la ville d'Ottawa s'opposent au retrait de l'œuvre. Comme le rapporte Susan Hart dans un article sur le sujet : « [S]i de nombreux citoyens considèrent qu'on ne doit pas changer l'"histoire" pour se plier au goût du jour, plusieurs reconnaissent tout de même le rapport inégal de pouvoir illustré par le monument »⁹⁹. Ce rapport avilissant entre le colonisateur et le colonisé est d'ailleurs un des éléments de l'œuvre qui déplaît énormément aux membres de l'APN. Pour certains, par contre, la solution idéale à ce problème ne réside pas dans le retrait de ce « noble sauvage », au contraire. Le mieux à faire serait d'installer une plaque commémorative à ses côtés, expliquant non seulement qui est cet éclaireur et quel rôle il a joué dans la vie de Samuel de Champlain, mais aussi que les représentations de ce genre étaient courantes dans la sculpture du début du 20^e siècle en sculpture et étaient donc le reflet d'une époque particulière aujourd'hui révolue. À force de débattre sur le sujet, ce n'est pourtant pas cette solution qui est finalement adoptée par les deux parties. En effet, la sculpture de l'Indien sera bel et bien enlevée du monument pour être déplacée au parc Major's Hill un peu plus loin (voir figures 3.1 et 3.2). Si la majorité des membres de l'APN se voient satisfaits du changement considérant que l'Autochtone retrouve enfin toute sa dignité, d'autres, universitaires, historiens, artistes, citoyens tant autochtones que non autochtones, sont en

⁹⁹ Susan Hart, 2005, «L'éclaireur anishinabe tapi dans les buissons», *Espace Sculpture*, no 72 (été), p. 14-17.



Figure 3.1 *L'éclaireur anishinabe* à son nouvel emplacement, Parc Major's Hill, Ottawa.

Source: Ken Gilder, 2007, http://farm2.static.flickr.com/1438/534905281_1a5332e81e_o.jpg



Figure 3.2 *L'éclaireur anishinabe* camouflé dans les buissons, Parc Major's Hill, Ottawa.

Source: Auteur inconnu, 2009, http://2.bp.blogspot.com/_u2WcNSWdwE8/SsIBpzRz0DI/AAAAABq8/K9kN7swlml/s1600-h/P9190097.JPG

désaccord avec cet exil sculptural. Susan Hart explique :

Retiré du monument, il perd sa dimension historique et devient une sorte d'icône intemporelle, anhistorique – un stéréotype du « bon sauvage » né de l'imaginaire des Occidentaux. Alors qu'il était bien en vue et haut perché à Nepean Point, le voilà qui se terre maintenant dans les buissons et les arbres à l'extrémité nord du parc Major's Hill.¹⁰⁰

C'est aussi dans ce sens qu'abonde l'artiste Jeff Thomas. Il écrit : « I realized that [...] Champlain monument was not intended for Aboriginal People [...] . »¹⁰¹ Bien que représentés dans l'espace public, les Autochtones ne semblent donc pas réellement pris en compte dans cet espace. Leur représentation est, la plupart du temps, accessoire. C'est pourquoi les autorités responsables de la polémique de l'éclaireur anishinabe n'ont vu aucun problème à retirer la statue de l'Indien du monument afin de la déplacer plus loin. Aurait-on osé faire de même avec celle de Samuel de Champlain? Aurait-on pu la déplacer un peu plus loin et ne plus en parler? L'idée semble absurde et elle devrait le sembler aussi en ce qui concerne l'éclaireur. En amputant le monument d'une partie significative, on altère substantiellement son caractère « narratif ». La sculpture de l'Amérindien fournissait à l'œuvre l'idée d'une situation ou d'un événement historique donné où Champlain avait su profiter d'un éclaireur anishnabe pour explorer l'intérieur de ces contrées nouvelles qu'il découvrait. Le sens de l'œuvre se voit donc trahi et empêche par le fait même à ceux qui voit le monument aujourd'hui d'en faire leur propre lecture critique. C'est pourquoi, depuis plusieurs années, Thomas invite ses collègues et amis à poser aux pieds du monument, à l'endroit même où se trouvait la statue de l'Amérindien. Maintenant que cet espace n'est plus celui de l'Indien, à qui appartient-il? Telle est la question à laquelle semble vouloir répondre l'artiste.

¹⁰⁰ Hart, *op. cit.*, p.16.

¹⁰¹ Jeff Thomas cité dans Payne et Thomas, *op. cit.*, p. 116.

Le travail de Thomas propose aussi tout un discours sur l'identité amérindienne en milieu urbain. Dans son *Settler Monuments, Indigenous Memory: Dis-membering and Remembering Canadian Art History*¹⁰², Ruth B. Phillips montre que Thomas interroge des stéréotypes à l'aide de juxtapositions ironiques entre une image idéalisée et romantique de l'Indien et ce qu'il considère être une vision plus juste de l'Autochtone aujourd'hui. Dans le cas particulier des nombreux portraits qu'il a pris de son fils Bear tout au long de sa vie, l'auteure pense que cette forme de représentation est ici utilisée comme mode rhétorique afin d'étudier l'identité de l'Autochtone urbain. Au sujet d'une photographie mettant en scène Bear, elle écrit : « While the sculpted Indian scout gazes into the distance, Thomas's son Bear returns the gaze to the viewer »¹⁰³. Par ce regard confiant, on comprend que le jeune homme ne fait pas que poser pour son père, mais s'affirme bel et bien en tant qu'Autochtone urbain vivant dans un présent complètement différent de celui de l'éclaireur. Pourtant, le propos de ces séries photographiques s'étend au-delà de la recherche identitaire de l'artiste ou de son fils. Par ses photographies, Thomas révisé en quelque sorte un discours historique et colonial qui a trop souvent ignoré les voix et la mémoire autochtones. À ce sujet, Phillips propose l'idée suivante : « In order for the settler society to reinvent itself, it must also create and display a cultural and artistic identity distinct from the imperial power »¹⁰⁴. C'est pourquoi les nombreuses séries de photographies que Thomas a effectuées au cours des deux dernières décennies auprès du monument hommage à Champlain sont si intéressantes. Elles permettent non seulement à l'artiste de montrer que l'identité autochtone ne peut se réduire à une version passéiste de l'Amérindien, mais aussi de réaffirmer l'existence et la place de l'Autochtone dans la société urbaine actuelle.

¹⁰² Ruth B. Phillips, 2003, «Settler Monuments, Indigenous Memory: Dis-membering and Remembering Canadian Art History», In *Monuments and Memory, Made and Unmade*, sous la dir. de Robert S. Nelson et Margaret Olin, p. 281-304, Chicago: The University of Chicago Press.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 294.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 282.

3.1.3 *What's the Point?*

Bien que de nombreuses photographies de Jeff Thomas impliquent le monument hommage à Samuel de Champlain, ce mémoire se penchera plus particulièrement sur sa série *What's the Point ?* qui est parue dans la collection d'essais édités par Annie Gérin et James S. Mclean, *Public Art in Canada: Critical Perspectives*¹⁰⁵. *What's the Point?* regroupe sept photos que Thomas a prises du monument depuis 1992. Thomas ne présente pas ses photographies dans un ordre chronologique, car son intérêt réside dans la structure d'un discours identitaire formé par la juxtaposition de différents clichés pris à divers moments de sa carrière. Chaque photo est accompagnée d'un texte qui, en plus de structurer la lecture de l'image, aide le propos de l'artiste à se révéler. Les deux premières photographies mettent le discours de l'artiste en contexte (*voir* figures 3.3 et 3.4). Elles présentent une vue d'ensemble sur le monument *Hommage à Samuel de Champlain* lorsque celui-ci était composé de la statue de l'explorateur et de l'éclaireur anishinabe, ainsi qu'un détail de cet Indien ayant vue sur la rivière des Outaouais et le Parlement.

Dans la troisième photographie (*voir* figure 3.5), Thomas capture un portrait de son fils Bear posant aux côtés de l'éclaireur dans le but d'interroger la nature du « vrai » Indien. Il explique dans la légende accompagnant la photographie que pendant plusieurs années, il a observé les touristes qui venaient au monument pour admirer la vue sur le Parlement et, ensuite, se prendre en photo avec l'Indien. Il trouvait amusant de croire que cette représentation grandeur nature d'un Indien serait probablement la seule image d'un Autochtone que ces gens verraient de si près de toute leur vie. On sent dans ces propos une pointe d'ironie : le fait de dire que les touristes ne verront jamais un autre Autochtone que la représentation stéréotypée du monument exprime l'idée que ces mêmes personnes ne

¹⁰⁵ Annie Gérin et James S. McLean (dir.), 2009, *Public Art in Canada: Critical Perspectives*, Toronto: University of Toronto Press.



Figure 3.3 Jeff Thomas, *Hot Air Balloon Near Nepean Point*, 1992.



Figure 3.4 Jeff Thomas, *Indian Man from Nepean Point*, 1992.

Source: Annie Gérin et James S. McLean (dir.), 2009, *Public Art in Canada: Critical Perspectives*, Toronto: University of Toronto Press, p. 117-118.



Figure 3.5 Jeff Thomas, *Seize the Space F.B.I.*, 1997.

Source: Annie Gérin et James S. McLean (dir.), 2009, *Public Art in Canada: Critical Perspectives*, Toronto: University of Toronto Press, p. 119.

reconnaissent pas la possibilité qu'il puisse y avoir des Indiens urbains. Thomas présente donc dans cette troisième photographie son fils, icône de l'urbanité autochtone, aux côtés du « noble sauvage » afin de parodier l'imaginaire occidental et ainsi de rendre compte de l'actualité du fait autochtone. Dans l'article de Susan Hart dont il a été question plus haut, on peut lire que cette sculpture est une sorte d'icône intemporelle. Ici, Thomas prouve le contraire en lui adjoignant la présence momentanée de son fils le temps du cliché, insérant ainsi dans l'image l'Autochtone urbain dans une contemporanéité qui lui est propre. L'œuvre est le lieu d'une double parodie. En effet, grâce à son habillement, Bear parodie lui aussi un stéréotype autochtone, soit celui de l'Indien guerrier. Son chandail représente trois Amérindiens en habits de guerre et porte la mention F.B.I pour *Full Blood Indians*. Par le port de ce chandail, Bear semble nous demander : « Qui sont les vrais Amérindiens? ». Le fils de Thomas est-il moins « pur sang » que les guerriers représentés sur son chandail ou que la statue sur laquelle il est accoudé?

Dans la quatrième photographie (voir figure 3.6)¹⁰⁶, l'artiste présente la place vide laissée aux pieds du monument suite au retrait de la sculpture. À la place de l'éclaireur se trouve alors une pancarte sur laquelle l'on peut lire *FOR RENT*. Thomas met en évidence ici la relation entre l'exil de la statue qui était jadis à cet endroit, et la façon dont les Amérindiens ont été traités à travers l'histoire. L'artiste veut montrer que finalement, il s'agit toujours du même mécanisme : que ce soit des statues ou des gens, les Amérindiens se font presque toujours isoler de la communauté non autochtone.

Pour la cinquième photo (voir figure 3.7), Thomas explique que le débat autour de la statue de l'Indien a généré un fait intéressant. En fait, si l'Indien était agenouillé de la sorte

¹⁰⁶ Bien que les figures 3.6, 3.7, 3.8 et 3.9 apparaissent dans le recueil de textes d'Annie Gérin et de James S. McLean (dir.), 2009, *Public Art in Canada: Critical Perspectives*, Toronto: University of Toronto Press, p. 120-123, les images présentées dans ce mémoire sont directement tirées du site internet personnel de l'artiste Jeff Thomas puisqu'elles sont disponibles dans leur version originale en couleur.



Figure 3.6 Jeff Thomas, *FOR RENT*, 2005.



Figure 3.7 Jeff Thomas, *Indian Canoe*, 1999.

Source: Jeff Thomas, 2006, «A Study of Indian-Ness», en ligne, <<http://www.scoutingforindians.com>>, consulté le 14 septembre 2010.

aux pieds de Samuel de Champlain, c'est parce que selon les plans de MacCarthy, il devait être assis dans un canoë. L'artiste n'ayant pas eu assez de moyens financiers pour réaliser l'embarcation, il a dû trouver une solution de rechange. Il a donc façonné dans les mains de l'Indien un arc plutôt qu'une pagaie. En d'autres termes, MacCarthy a simplement substitué un stéréotype par un autre. Dans le texte sous l'image, Thomas se pose alors la question à savoir si l'Assemblée des Premières Nations aurait protesté de la sorte si l'Indien avait été placé dans son canoë. Avec son ami Greg Hill, lui aussi artiste et Autochtone, Thomas ridiculise encore une fois un stéréotype associé à l'indianité : le canoë. Greg Hill est en effet installé dans une embarcation construite à l'aide de boîtes de céréales et porte la traditionnelle coiffe en plumes, elle aussi faite du même matériau que le bateau. Il occupe l'endroit où était placé l'éclaireur avant son exil au parc Major's Hill. Par cette représentation, Thomas rend explicite le caractère insensé du stéréotype. Le fait que l'Indien soit représenté en canoë ou à genoux, avec un arc ou avec des plumes sur la tête, implique nécessairement l'idée d'une construction identitaire archaïque qui n'a rien à voir avec ce que les Autochtones sont aujourd'hui. Sur la photo, Greg Hill est vêtu de façon bien ordinaire et les seuls attributs qui font de lui un « noble sauvage » sont réduits à de banales constructions en carton. Dans ce cas-ci, comme dans la photographie de Bear appuyé sur l'éclaireur, Thomas parodie l'incongruité d'un certain stéréotype amérindien dans le but de provoquer des discussions sur les nouvelles réalités autochtones.

Les deux dernières photographies offrent un discours identitaire captivant. Ainsi, la sixième photo (*voir* figure 3.8) doit être lue en regard de la notice que Thomas appose en dessous et qui donne toute son ironie à la représentation: « Who will guide Champlain through the New World now that the Indian has been taking away? »¹⁰⁷. Thomas donne tout son sens à cette interrogation ironique en faisant poser Bear dans la même attitude que Champlain. Le jeune autochtone tient dans ses mains un GPS, tandis que l'explorateur

¹⁰⁷ Jeff Thomas, 2009, «What's the Point?», In Gérin et McLean, *op. cit.*, p. 122.

brandit un astrolabe. Le GPS inscrit non seulement l'Autochtone dans la modernité, mais porte aussi un commentaire sur le fait que l'Indien connaissait bien mieux le chemin que Champlain. Un autre niveau de lecture pourrait inciter à croire que l'Autochtone urbain, aujourd'hui, a perdu ses repères traditionnels et a besoin lui aussi d'un GPS pour se « retrouver ». L'explorateur n'aurait jamais pu réaliser son voyage sans l'aide des Autochtones et en se fiant uniquement à son astrolabe qui, incidemment, est tenu à l'envers par l'explorateur. Dans la dernière photo de la série (voir figure 3.9), le rapport de l'image au texte est aussi important. Thomas présente un Autochtone qui avait auparavant une place de choix aux côtés de Samuel de Champlain et qui se retrouve maintenant seul, éloigné et camouflé du public derrière des arbres et des buissons. Thomas explique d'ailleurs qu'il est seulement possible de le voir à l'automne lorsque les arbres perdent leurs feuilles et que l'on taille les buissons pour l'hiver. Il est indispensable de penser au propos grinçant de cette photographie, en relation avec le sort réservé aux Autochtones dans la société en général. « Why do the Indian always have to move? »¹⁰⁸, demande Thomas. L'Indien ne peut-il tout simplement pas avoir sa place dans un monde urbain?

Il est dès lors intéressant d'analyser la série *What's the Point?* en regard des idées de Stuart Hall sur l'image et les stéréotypes tels que présentés dans une conférence donnée par le sociologue et documentée par une vidéo réalisée par Sut Jhally, *Stuart Hall : Representation and the media*¹⁰⁹. Pour ce sociologue britannique, la revendication de l'identité passe en bonne partie par l'image. Si l'on n'arrive pas à s'identifier à une image, on ne peut pas non plus la considérer comme un véhicule identitaire. C'est exactement ce genre de questionnement qui a poussé Thomas à faire de la photographie. Ne voyant aucune image d'Indien urbain à laquelle il était capable de s'identifier, il a décidé de se faire le porte-parole d'une identité urbaine et autochtone plutôt que de se complaire au stéréotype de l'Amérindien

¹⁰⁸ Thomas, *op. cit.*, p. 123.

¹⁰⁹ Sut Jhally. 1992. *Representation & the Media*, Conférence filmée, coul., 55 min. Northampton: Media Education Foundation.



Figure 3.8 Jeff Thomas, *Bear Making a GPS Marking*, 2001.



Figure 3.9 Jeff Thomas, *Why Do the Indians Always Have to Move?*, 2000.

Source: Jeff Thomas, 2006, «A Study of Indian-Ness», en ligne, <<http://www.scoutingforindians.com>>, consulté le 14 septembre 2010.

sauvage abondamment véhiculé. Au sujet des stéréotypes, Hall explique que les images sont souvent le produit de nos fantasmes et qu'il ne faut surtout pas considérer que leur sens est immuable¹¹⁰. Au contraire, le sens d'une image est nécessairement le fruit d'une interprétation qui est influencée par des facteurs extérieurs à nous-mêmes. Pour Hall, un stéréotype est au fond une image dont le sens est fixé par une idéologie. Afin d'arriver à démolir ces clichés, il faut ouvrir la lecture de ces images à une pluralité de sens. C'est ce que fait Jeff Thomas en confrontant deux conceptions de l'Amérindien dans son œuvre. De cette façon, il montre que les Autochtones ont des identités multiples, dépendant de leur communauté, de l'endroit où ils vivent et de l'époque à laquelle ils ont vécu. En fait, Thomas ne semble pas dénier l'idée qu'il puisse exister un stéréotype de l'Autochtone. Sinon, il n'aurait pas pris position contre le retrait de l'éclaireur du monument hommage à Samuel de Champlain. En fait, tous les peuples du monde sont associés à divers stéréotypes, mais la force de *What's the Point?* est de montrer à quel point il est réducteur de concevoir que cette représentation anhistorique de l'Indien puisse être la seule à envisager lorsque l'on pense à un Amérindien. En interrogeant un stéréotype, on l'invalide du même coup. Hall exprime l'idée qu'il faut changer la relation entre l'image et celui qui la regarde si l'on veut déconstruire les stéréotypes. Une des façons les plus efficaces est de retourner un stéréotype contre lui-même, et c'est ce que fait Thomas en juxtaposant la représentation de l'Éclaireur avec un exemple d'identité autochtone contemporaine. L'humour joue ici un rôle primordial étant donné que, comme nous l'avons appris chez Hall, la transformation de stéréotype par des processus humoristiques est des plus efficaces. Par le biais de la parodie et de l'ironie, Thomas expose l'incongruité du cliché autochtone de façon si évidente que la déconstruction de ce stéréotype se fait de façon presque automatique chez le spectateur. Le caractère satirique de l'œuvre qui se révèle par cette parodie se déploie à travers cette série de photos qui cherche sans aucun doute à provoquer une réflexion ou à lancer un débat sur la réalité d'une identité autochtone urbaine.

¹¹⁰ Stuart Hall, 1997, « Stereotyping as a signifying practice », In *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*, p. 257-269. Londres: Sage Publications.

À l'aide d'une pointe d'humour, Jeff Thomas construit à travers ses photographies un discours identitaire juxtaposant indianité, urbanité, contemporanéité et individualité. Avec sa série *What's the Point?*, il s'inscrit dans la tradition humoristique dont il a été question au chapitre II, tradition qui semble être au cœur des coutumes et du mode de vie de la majorité des communautés autochtones. Le discours proposé par l'artiste interroge donc l'impact de l'image du « noble sauvage » dans la société et remet en question le plaidoyer du monument historique. En questionnant la figure de l'Indien proposée par le monument érigé en hommage à Samuel de Champlain ainsi que le sort qui lui a été réservé, Thomas refuse ainsi d'adhérer au discours colonial proposé par ce genre de représentation historique. Il va sans dire qu'avec ses photographies, Thomas sème le doute sur les acquis idéologiques et culturels afin de déstabiliser les systèmes de connaissances sur les Amérindiens.

3.2 Bill Reid

3.2.1 À la recherche de l'Haida

Né en 1920 dans la ville de Victoria en Colombie-Britannique, Bill Reid est le fruit d'une union entre un père canadien et une mère haida. Il est donc Métis car seulement Autochtone à moitié. En fait, comme l'explique Karen Duffeck dans son ouvrage *Bill Reid : Beyond the Essential Form*, Reid n'est techniquement pas « Indien ». En effet, en mariant un non-Autochtone, sa mère a dû abandonner son statut d'Indienne, ne pouvant ainsi plus le transmettre à sa progéniture. Cette dernière n'a d'ailleurs jamais cultivé ses racines autochtones auprès de son fils et c'est seulement à l'adolescence que Reid découvre qu'il a un bagage amérindien. À l'âge de 21 ans, lors d'une visite au village natal de sa mère, il est initié à la sculpture haida par son grand-père Charles Gladstone qu'il rencontre pour la première fois. Gladstone était orfèvre et avait appris son métier de son oncle, le réputé artiste haida Charles Edenshaw. En passant du temps avec son grand-père lors de divers voyages aux îles Haida Gwaii (anciennement l'archipel de la Reine Charlotte), Reid se découvre petit

à petit des affinités avec la culture et avec les traditions de ses ancêtres, plus particulièrement avec le langage artistique propre aux Haidas (*voir* figures 3.10 et 3.11). D'ailleurs, Reid explique que si ce n'avait pas été des arts visuels, il ne se serait pas intéressé plus qu'il ne le faut à ses origines autochtones. Parallèlement à ses voyages au village de son grand-père, Reid mène une brillante carrière d'animateur radio. Ses fonctions l'obligeront à quitter la Colombie-Britannique pour l'Ontario, où en plus de travailler pour la CBC, il entreprend des études dans un programme de création de bijoux au *Ryerson Polytechnical Institute* de Toronto. Malgré un enseignement orienté vers des techniques plutôt européennes, Reid garde dans l'idée de développer son talent dans le but de créer des bijoux dignes du savoir-faire de ses ancêtres haidas.

Lorsqu'il décide d'étudier plus sérieusement les motifs et designs haidas, la tâche n'est pas des plus faciles. En fait, comme l'explique Duffek: « [...] the complete, flourishing Haida culture which sustained the art and provided the impetus for its expression had broken down by the late 1800s under the cumulative impact of colonization. »¹¹¹ De retour à Vancouver, il cherche à comprendre les règles formelles propres à cette tradition artistique à partir de ce qu'il voit dans la collection du musée d'anthropologie. En appliquant ce qu'il déchiffre des formes haidas à ce qu'il a appris à l'école de bijouterie de Toronto, Reid donne un nouveau souffle à l'art de ses ancêtres. Il écrit :

One day [...], I realized that I could begin to create if not new, at least different interpretations of the old forms. [...] I eventually began to understand something of the complexity and differences that can be derived from these basic forms out of which Northwest Coast art is constructed.¹¹²

C'est probablement grâce à cette lecture et à cette interprétation nouvelle, personnelle et actuelle des formes haidas que beaucoup d'auteurs et de conservateurs ont vu Reid comme le

¹¹¹ Karen Duffek, 1986, *Bill Reid : Beyond the Essential Form*, Vancouver: University of British Columbia Press, p. 6.

¹¹² Bill Reid cité dans *Ibid.*, p. 9.

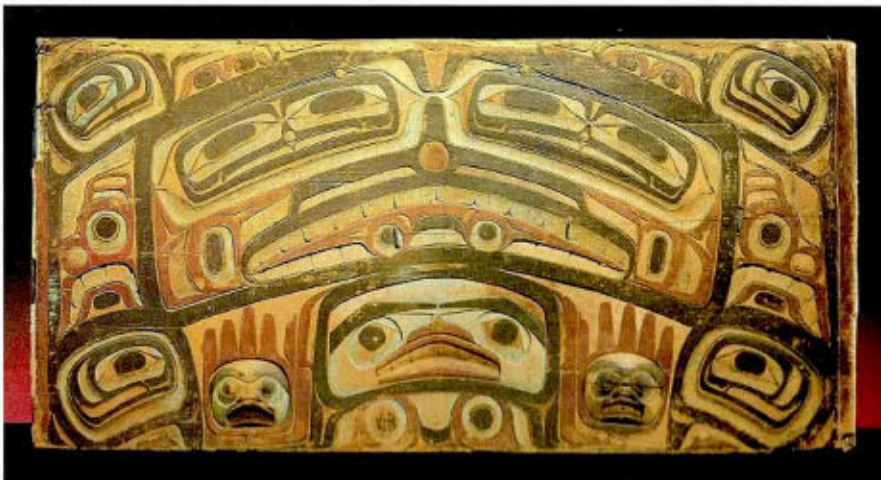


Figure 3.10 Artiste inconnu, *Coffre funéraire*, vers 1881.



Figure 3.11 Edward Dossetter (photographe), *Femmes et enfants posant devant un mât commémoratif au village de Yan*, 1881.

Source : George F. MacDonald, 1996, *L'art haida*, Hull: Musée canadien des civilisations, p. 124 et 179.

pilier de la « renaissance » de l'art haida. Pourtant, l'artiste ne prétend pas s'être donné une telle mission à travers ses créations. Comme l'expliquent plusieurs de ses biographes, l'art lui a plutôt servi de canal par lequel il a pu se réapproprier son identité haida. La conservatrice Doris Shadbolt écrit : « [...] through relearning the skills, he was carving more deeply into what was behind [the Haidas], the roots and the myths. »¹¹³ En définitive, l'art devait être pour Bill Reid un moyen de reprendre possession d'une identité à laquelle il ressentait le besoin de s'identifier.

Avant de continuer, il est nécessaire de glisser quelques mots sur ceux qui ont su inspirer Bill Reid. Les Haidas forment une communauté autochtone qui s'est majoritairement installée sur les îles de la Reine-Charlotte, au large de la Colombie-Britannique. À l'hiver 2009, l'archipel a été officiellement renommé par son nom d'origine, soit *Haida Gwaii*, qui signifie en langue haida « îles du peuple »¹¹⁴. L'abondance des ressources naturelles et l'avantage stratégique de vivre sur des îles ont favorisé le développement d'un mode de vie sédentaire. Cette sédentarité a permis aux Haidas de cultiver une longue tradition artistique d'ornementation, de fabrication de bijoux, de couvertures et de totems. C'est d'ailleurs ces derniers qui ont contribué à la renommée de ce peuple à travers le monde. Dès leur arrivée sur les îles, les Européens ont été fascinés par la découverte de la richesse artistique de cette communauté pour qui l'art était sans aucun doute un moyen de se définir en tant que peuple. Au contact des Européens, l'art haida s'est développé en flèche, notamment grâce à l'apport de nouvelles techniques et d'outils qui ont rendu le travail plus facile, mais aussi en raison d'un certain mécénat découlant d'une demande d'objets de plus en plus croissante de la part des colonisateurs. Malheureusement, avec les Européens est aussi venue la transmission de maladies. En effet, des épidémies de variole ont décimé les populations haidas. C'est une des raisons qui expliquent pourquoi, à l'époque où Reid s'intéresse à l'art de ses ancêtres, on

¹¹³ Doris Shadbolt citée dans Susan Feeldman, 1992, « Voyage Through Two Worlds. The Sculpture of Bill Reid », *Border Crossing*, vol. 11, no 4 (automne), p. 35.

¹¹⁴ Haida Gwaii Destination Marketing Organization, 2011, en ligne, <<http://www.gohaida.gwaii.ca>>, consulté le 29 mars 2011.

trouve peu d'information à leur sujet. Puisqu'il s'agit d'une communauté qui a été réduite en nombre, donc en influence, ses traditions se sont perdues peu à peu au fil du temps.

3.2.2 Reid, monument artistique canadien

À l'instar de plusieurs œuvres façonnées par l'artiste, Bill Reid lui-même semble pouvoir être considéré comme un monument de l'art canadien. Son œuvre a abondamment été célébrée partout au pays et elle est reconnue aujourd'hui comme un pilier dans la transmission de l'héritage culturel haida aux générations futures. Comme il en a été rapidement question un peu plus haut, une des raisons qui expliquent l'admiration que suscite Reid auprès de ses pairs et de ses collègues du milieu artistique est le fait qu'il ait su, avec une grande sensibilité et un grand respect des traditions, reprendre le flambeau d'un art qui était sur le point de passer à l'histoire. Comme l'a écrit l'anthropologue Claude Lévi-Strauss : « [O]ur debt to Bill Reid, an incomparable artist, is that he has tended and revived a flame that was so close to dying. »¹¹⁵

Grâce à leurs œuvres, Reid ainsi qu'une toute nouvelle génération d'artistes haidas ont permis à cette culture de se maintenir et de se développer dans le monde de l'art contemporain. Bien que les formes et les symboles propres à la communauté haida soient souvent emblématiques d'une tradition passée, certains artistes, tel Bill Reid, ont déployé d'impressionnants efforts pour adapter leur langage artistique au monde moderne afin de le rendre significatif à l'époque contemporaine. Évidemment, l'intérêt pour l'art haida n'est pas nouveau au Canada ni dans le reste du monde. Il n'est donc pas étonnant de voir la popularité acquise par Reid auprès du public à travers les années. Les totems, l'abondance de formes courbes et les couleurs rouge, blanc et noir propres aux communautés autochtones de la Côte ouest canadienne ont toujours permis au Canada d'offrir un image particulière de lui-même

¹¹⁵ Claude Lévi-Strauss cité dans Bill Reid, 1974, *Bill Reid [A Retrospective Exhibition]*. Vancouver: Vancouver Art Gallery.

aux yeux du reste du monde. En actualisant cette illustre tradition artistique, Reid a su créer des ponts entre le passé et le présent, empêchant ainsi l'art haida de n'être que le témoin d'un passé lointain. Mais comment expliquer que la popularité de cet art perdure elle aussi avec les années? Dans un documentaire de l'ONF, Bill Reid explique ceci : « It offers a certain richness and depths of meaning which perhaps you wouldn't find so much in the [...] international art field. »¹¹⁶ De plus, l'art haida ne traite pas de sujets à tendance politique ou sociale. En fait, l'intérêt porté à cet art est plutôt relié à ses qualités esthétiques ainsi qu'à son imaginaire sorti directement de la mythologie haida. L'auteure Maria Tippett pense que la double identité de Reid a elle aussi joué un rôle important dans l'appréciation de son œuvre. Dans sa biographie sur Bill Reid, elle explique qu'étant donné le fait que l'artiste n'ait jamais grandi sur une réserve, et donc qu'il n'ait jamais connu cette réalité propre à de nombreux Autochtones canadiens, Reid a pu offrir un regard plutôt neutre sur la situation des Autochtones. En fait, Reid n'a jamais senti le besoin, au plan artistique du moins, de lutter pour les droits des Autochtones, chose qu'il a plutôt réservée à sa carrière d'animateur radio. Tippett écrit :

Reid [...] made it easier for non-Native Canadians to relate to Native art because he was an individual and not the product of a social experience that most Canadians preferred to ignore. At the same time, he allowed Natives to take pride in what he had accomplished, [...] as a spokesperson and entrepreneur who knew how to bridge the chasm separating the Native from the non-Native world.¹¹⁷

Sa neutralité artistique du point de vue politique combinée à son admiration et son respect sans borne pour les traditions artistiques haidas ont donné à Reid la chance d'obtenir un prestigieux succès et une grande reconnaissance tant chez les communautés autochtones de la Côte ouest que chez le public allochtone. Même le gouvernement canadien reconnaît Bill Reid comme l'un des plus grands artistes canadiens du 20^e siècle et a rendu hommage à son

¹¹⁶ Bill Reid dans Jack Long, 1979. *Bill Reid*, Documentaire, coul., 27 min 54 s, Vancouver: ONF, en ligne, <http://www.onf.ca/film/bill_reid/>, consulté le 23 mars 2011.

¹¹⁷ Maria Tippett, 2003, *Bill Reid, The Making of the Indian*, Toronto: Random House Canada, p. 199.

travail en célébrant certaines de ses œuvres les plus remarquables sur le billet de 20\$. L'*Esprit d'Haida Gwaii*, qui sera plus amplement développé à la section suivante, figure parmi celles-ci. Ce n'est pas par hasard que la Banque du Canada a choisi de mettre en valeur l'œuvre de Reid sur un de ses billets. Comme on peut le lire sur son site internet : « Reid a joué un rôle pivot dans l'initiation des publics contemporains aux grandes traditions artistiques des Autochtones de la côte du Nord-Ouest de l'Amérique du Nord. Il a insufflé des idées et des formes d'expression modernes à cet héritage culturel. »¹¹⁸ Toute cette admiration portée à l'artiste semble découler de la façon dont Reid a toujours été considéré comme une sorte de passerelle entre les différentes communautés autochtones et allochtones canadiennes. Il a dès lors toujours été perçu comme un être rassembleur qui, à travers l'art, a su séduire et peut-être même unir des groupes sociaux dont les relations sont habituellement tendues. Mais selon l'artiste Barry Herem, la clé du succès de Reid se cachait dans sa personnalité. Comme il l'écrit : « Bill Reid was widely honored in his life and, as has been suggested by the Canadian press, will certainly retain his renown not only because he was a significant artist but also because of his personal charisma and star-power as an individual. »¹¹⁹

3.2.3 L'*Esprit d'Haida Gwaii*, le Canoë de jade

Dans les années 1980, le gouvernement du Canada offre à Bill Reid de créer une œuvre pour l'ambassade du Canada à Washington D.C. Cette commande est sans doute la plus importante de sa vie. L'œuvre qui en résulte, un canoë de bronze recouvert d'une patine noire nommé l'*Esprit d'Haida Gwaii*, deviendra un symbole de l'art autochtone contemporain pour bien des Canadiens (voir figure 3.12). En 1994, Bill Reid propose aux autorités de l'aéroport de Vancouver de leur vendre une deuxième version de l'œuvre (voir figure 3.13). Étant conscientes de la chance qui s'offrait à elles, les personnes concernées ont

¹¹⁸ Banque du Canada, 1995-2010, *Séries de billets de banque de 1935 à aujourd'hui*, en ligne, <http://www.bank-banque-canada.ca/fr/billets/general/caracteristique/document_20_bill_reid.html>, consulté le 18 février 2011.

¹¹⁹ Musée canadien des civilisations, 1998-2010, *Remembering Bill Reid*, en ligne, <<http://www.civilization.ca/cmcc/exhibitions/aborig/reid/reid08e.shtml>>, consulté le 20 février 2011.



Figure 3.12 Bill Reid, *L'Esprit d'Haida Gwaii*, 1991.

Source: Michael McMordie, 2011
http://www.egodesign.ca/_files/articles/blocks/9180_canada_ambassy_washington_the_spirit_of_the_haida_gwaii_sculpture_de_bill_reid.jpg

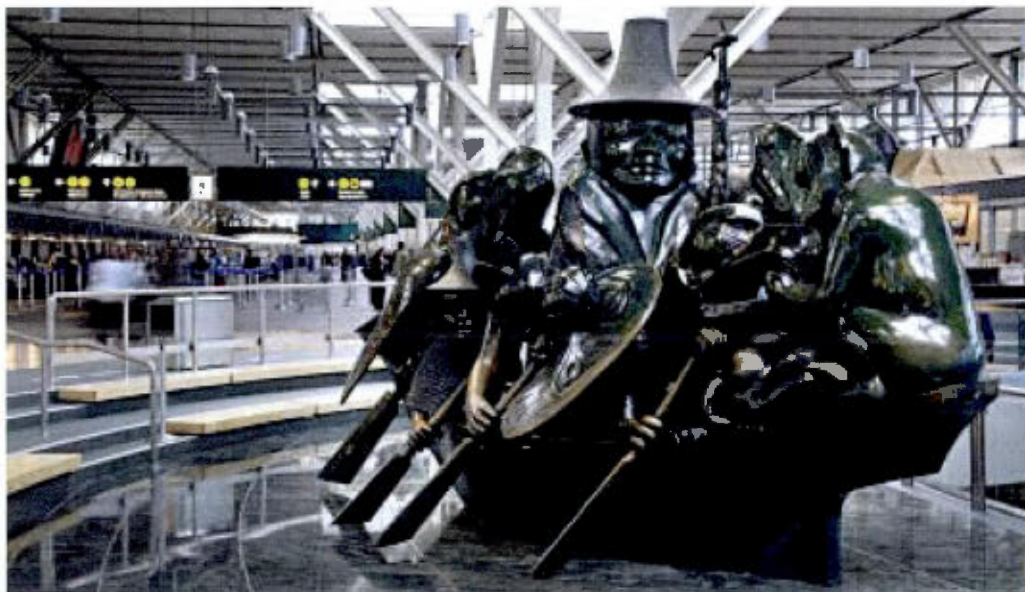


Figure 3.12 Bill Reid, *L'Esprit d'Haida Gwaii, le Canoë de jade*, 1996.

Source: Administration de l'aéroport international de Vancouver, 2010, <http://www.yvr.ca>

tout fait pour trouver le financement nécessaire afin de concrétiser cette proposition. Mme Rita Beiks, responsable de la collection d'art de l'aéroport de Vancouver, raconte que Reid trouvait que *l'Esprit d'Haida Gwaii* s'insérait parfaitement dans la thématique de l'aéroport¹²⁰. Afin de distinguer cette version de l'œuvre de celle de Washington, Reid lui a appliqué une patine couleur jade. L'œuvre a été installée au niveau des arrivées en 1996. *L'Esprit d'Haida Gwaii*, aussi connue sous le nom du *Canoë de jade*, participe à un projet d'exposition développée par les autorités de l'aéroport de Vancouver qui vise à célébrer la création artistique autochtone. En 1994, la YVR Art Foundation est mise sur pied afin de s'occuper des acquisitions, de la conservation et de la mise en valeur du patrimoine artistique amérindien quasi omniprésent à l'aéroport. Son mandat est le suivant: promouvoir le développement d'un art autochtone typiquement représentatif de la Côte ouest canadienne. On peut lire sur son site internet:

The YVRAF believes that Northwest Coast Aboriginal art plays a vital role in defining the unique character of our province and its heritage. The Vancouver Airport is committed to creating a unique sense of place within the airport where British Columbia's distinctive cultural heritage and spectacular natural beauty are celebrated.¹²¹

C'est donc dans un immense projet culturel que s'insère l'œuvre de Bill Reid. L'idée de l'exposition est, comme l'explique M. Noel Best, président de la fondation d'art de l'aéroport de Vancouver, de créer ce qu'il appelle « a sense of place »¹²². En d'autres mots, il s'agit de mettre sur pied un espace où tout est mis en place pour donner une impression d'unité, un sentiment de cohérence à l'intérieur de l'aéroport. De cette façon, l'œuvre d'art n'est pas considérée comme un simple objet décoratif, mais plutôt comme un moyen qui facilite la navigation du voyageur à travers l'aéroport. En effet, comme l'explique M. Best, les œuvres présentées à l'aéroport de Vancouver servent de repères visuels qui permettent au voyageur de trouver son chemin de façon naturelle, sans que celui-ci ne se rende compte

¹²⁰ Rita Beiks, entrevue téléphonique, 15 avril 2011.

¹²¹ YVR Art Foundation, 2009, en ligne, <<http://www.yvraf.com>>, consulté le 14 novembre 2010.

¹²² Noel Best, entrevue personnelle, 5 avril 2011.

nécessairement que son trajet est guidé par les sculptures qui balisent sa route. Toutes les œuvres partagent une esthétique commune, soit celle propre à l'art traditionnel des Premières Nations de la Côte ouest canadienne. Puisque le but de ce projet artistique est de créer un sentiment propre au lieu, les architectes de l'époque ont cru pertinent de célébrer cet art unique à la Colombie-Britannique. *L'Esprit d'Haida Gwaii* marque le début de cette aventure artistique dans laquelle se sont lancées les autorités de l'aéroport de Vancouver. Noel Best raconte que l'aéroport avait grand besoin de se doter d'un point de repère central où les gens pourraient se retrouver facilement. Spontanément, les architectes responsables du projet ont pensé utiliser l'œuvre de Bill Reid afin de créer un tel lieu. Aménager l'endroit autour d'une œuvre d'un des artistes les plus connus et célébrés du pays allait de soi. M. Best évoque aussi la pertinence de cette œuvre dans un contexte d'aérogare. Il explique que le *Canoë de jade* est avant tout une œuvre sur le voyage, d'où l'intérêt d'en faire un point focal pour l'aéroport. Rita Beiks pense quant à elle que l'œuvre exprime parfaitement une réalité propre au voyageur, soit celle de se retrouver dans un transport avec d'autres personnes qu'on ne connaît pas. Ainsi, on partage avec des étrangers une destination commune, sans pour autant en savoir énormément sur les gens qui effectuent le voyage avec nous. Au-delà de la thématique du voyage, Mme Beiks y voit une opportunité d'en apprendre sur les autres communautés qui composent le Canada. Elle explique que le *Canoë de jade* permet, en quelque sorte, de créer des liens entre les Premières Nations et les Allochtones en ce sens où les nombreuses histoires évoquées par l'œuvre donnent la chance au touriste d'en apprendre plus sur une mythologie qui n'est pas la sienne, une mythologie propre et unique à un certain groupe autochtone de la Colombie-Britannique. Dans un projet où un « esprit du lieu », vise à être créé, et donc où une certaine identité provinciale, voire nationale, cherche à être dévoilée aux nombreux voyageurs qui circulent à travers l'aéroport, *l'Esprit d'Haida Gwaii* est des plus révélatrices. D'ailleurs, M. Best ne cache pas que l'œuvre de Reid vise à insuffler une certaine identité à l'aéroport reflétant par le fait même celle de la Colombie-Britannique. À son avis, l'œuvre de Reid est l'expression par excellence du caractère unique de l'Ouest canadien. C'est entre autres à travers l'art haida que se définit la province, la différenciant

ainsi des autres régions du Canada. Tout est donc mis en place pour que le visiteur s'imprègne de ce qui rend cette province unique.

Même si l'art dit traditionnel occupe une place importante au sein de la création autochtone de la Côte ouest canadienne, ce ne sont pas tous les artistes autochtones britannico-colombiens qui œuvrent dans cette voie. Bien que présents sur la scène artistique, ces artistes ne sont pourtant pas représentés à l'aéroport. Est-ce parce qu'ils ne font généralement pas d'œuvres considérées comme monumentales ou est-ce plutôt parce que leur art, parfois plus politisé et social, risque de compromettre l'image de la Colombie-Britannique et du Canada? M. Best répond à cela que l'art actuel est en général beaucoup plus difficile à comprendre et que le but de cette exposition est de rendre l'art accessible au plus grand nombre de gens possible¹²³. L'avantage des œuvres exposées est qu'en plus d'être compréhensibles, elles sont très sophistiquées, ne défavorisant pas ainsi l'accessibilité au profit de l'esthétisme. De plus, comme l'explique M. Best, le visiteur ne vient pas à l'aéroport pour voir de l'art. Celui-ci doit donc s'intégrer subtilement à l'environnement dans lequel il transite. Pour le président de la fondation d'art, l'aéroport n'est pas le lieu approprié pour de l'art plus engagé. À ceux qui disent que cette exposition ferme ainsi les yeux sur les réalités avec lesquelles sont aux prises les Premières Nations, M. Best répond que l'art n'a pas le devoir de toujours représenter les réalités de l'époque. Il insiste aussi pour dire qu'à son avis, le *Canoë de jade* est tout de même représentatif des relations entre les communautés autochtones et non autochtones. Il ajoute que tous ces personnages qui voyagent ensemble à bord de la même embarcation évoquent l'idée que, aussi différents soit-on les un des autres, nous faisons tous partie du même bateau. Certains travaillent plus fort pour faire avancer les choses, d'autres attendent passivement d'arriver à destination sans mettre les efforts nécessaires pour y parvenir. En ce sens, M. Best y voit un commentaire tant sur des individus que sur la force de la collectivité.

¹²³ Noel Best, entrevue personnelle, 5 avril 2011.

3.2.3.1 Les personnages à bord du canoë

L'*Esprit d'Haida Gwaii* regroupe une sélection de treize figures toutes tirées de la mythologie haida. Il ne s'agit pas d'un mythe connu, mais plutôt d'une histoire inventée par Reid qui, à son avis, reflète certains enjeux propres au contexte actuel dans lequel l'œuvre a été créée. Une des figures les plus massives de l'embarcation est le corbeau, animal central aux mythes haidas. C'est celui qu'on appelle le *trickster*, donc celui qui se déguise, se camoufle, change de couleur ou de forme dépendant des situations dans lesquelles il se trouve. Il a pour mission de rétablir l'équilibre. Comme il s'agit d'un pilier aux histoires haidas, ce n'est pas étonnant qu'il soit essentiel à la composition du canoë. Placé à l'arrière, il dirige le bateau à l'aide de sa queue (voir figure 3.14). L'œuvre inclut aussi une famille de grizzlys (voir figure 3.15). Il est rare de trouver dans la même embarcation un corbeau et des grizzlys étant donné le peu d'affinités entre ces créatures. Ce fait peut être interprété comme une façon pour l'artiste d'évoquer l'urgence et la nécessité de faire ce voyage pour les créatures haidas. Le canoë fait aussi place à un aigle qui serait l'égal du corbeau dans la mythologie, même si on le retrouve moins souvent dans les histoires. On considère ces oiseaux comme étant deux moitiés qui se complètent, c'est pourquoi elles sont ensemble dans le bateau. Étant donné que la première version de la sculpture était destinée à être exposée à l'ambassade du Canada à Washington D.C., l'aigle jouait sans doute un rôle très important puisqu'il est le symbole animal des États-Unis. L'auteur Robert Bringhurst remarque même qu'il mord la patte d'un des ours du canoë, l'ours qui serait le symbole de la Russie¹²⁴ (voir figure 3.16). Comme Bill Reid ne s'est jamais prononcé à ce sujet, on ne sait pas s'il s'agit d'une interprétation insolite ou d'un clin d'œil volontaire de la part de l'artiste sur les relations entre ces deux puissances mondiales. L'œuvre abrite aussi un loup mordant l'aile de l'aigle qui se situe à ses côtés (voir figure 3.17). On ne le trouve pas beaucoup dans les récits haidas ni même en art visuel, mais Reid est très attaché à cette figure, car il est associé par sa mère à la lignée des loups chez les Haidas. Une grenouille trouve aussi sa place dans le

¹²⁴ Robert Bringhurst cité dans Feeldman, *op. cit.*, p.35.



Figure 3.14 Bill Reid, *Le corbeau et le dernier humain haida*, détail du *Canoë de jade*.



Figure 3.15 Bill Reid, *La famille de grizzlys (gauche) avec la grande ourse (droite)*, détail du *Canoë de jade*

Source: photos de l'auteure, 5 avril 2011.



Figure 3.16 Bill Reid, *L'aigle mordant la patte du grizzly et la grenouille*, détail du *Canoë de jade*



Figure 3.17 Bill Reid, *Le loup mordant l'aile de l'aigle et le dernier humain haida*, détail du *Canoë de jade*

Source: photos de l'auteure, 5 avril 2011.

canoë (voir figure 3.16). Symbole de richesse et de chance, mais aussi reconnue pour sa capacité de passer d'un monde à l'autre (eau et terre), elle symbolise le lien entre les mondes autochtones et non autochtones. Le castor qui se situe non loin de la grenouille est lui aussi emblème de richesse, mais on ne peut s'empêcher de penser qu'il s'agit surtout d'une allusion à l'animal emblématique du Canada (voir figure 3.18). On trouve aussi non loin du batracien une femme souris qui se cache discrètement sous la queue du corbeau (voir figure 3.19) : on peut penser qu'elle le conseille dans les directions à suivre. Une femme chien de mer fait également partie du voyage (voir figure 3.20). Le seul pagayeur à forme humaine du bateau représenterait, pour Reid, un survivant, un Haida qui aurait su rester un véritable Haida à travers les âges (voir figures 3.14 et 3.17). Puis, au milieu du canoë, se dresse avec son bâton l'énigmatique figure du Chef (voir figure 3.21). Qui est-il? Même Reid semble s'être posé la question sans jamais vraiment y répondre. Peut-être représente-t-il tous les chefs haidas que l'artiste a admirés sans jamais vraiment les connaître. Selon Bringhurst, il s'agirait d'une figure à caractère politique qui aurait fait un voyage en canoë pour trouver de l'aide afin de sauver son peuple et donc toute la mythologie qui en découle, d'où les autres figures dans l'embarcation. Il écrit : « The black canoe is [...] a diplomatic mission from an almost vanished nation to the reigning power of the hemisphere; and an exploratory vessel, sailing an unknown course through unknown seas. »¹²⁵ À l'inauguration du canoë à Washington, Reid dira que son œuvre représente l'essence d'une nation qu'il considère comme fondatrice. Le site de l'ambassade du Canada à Washington en donne une lecture plutôt romantique suggérant, un peu comme le pense M. Best, un appel à la coopération :

Le canoë transporte le Corbeau et l'Aigle, des femmes et des hommes, un homme riche et un homme pauvre, des animaux aussi bien que des êtres humains. Ne pourrait-on pas y voir la représentation non pas d'une seule culture, mais de toute la famille des êtres vivants? Tout n'est pas harmonie et félicité dans cette embarcation. Certains visages prennent une expression crispée, et on sent les tensions. Mais au-delà de leurs différences, tous paient

¹²⁵ Robert Bringhurst, 1992, *The Black Canoe, Bill Reid and the Spirit of Haida Gwaii*, Vancouver: Douglas & McIntyre, p. 76.



Figure 3.18 Bill Reid, *Le castor*, détail du *Canoë de jade*



Figure 3.19 Bill Reid, *La femme souris*, détail du *Canoë de jade*

Source : photos de l'auteure, 5 avril 2011.



Figure 3.20 Bill Reid, *La femme chien de mer*, détail du *Canoë de jade*



Figure 3.21 Bill Reid, *Le Chef*, détail du *Canoë de jade*

Source: photos de l'auteure, 5 avril 2011.

ensemble, dans une même embarcation, dans une même direction. Peu importe le but de leur voyage, souhaitons leur bonne chance.¹²⁶

Selon les auteurs qui ont écrit sur l'artiste, Bill Reid aurait toujours envisagé l'*Esprit d'Haida Gwaii* comme une façon de maintenir vivante une mémoire ancestrale en exposant sur la place publique des parcelles de la mythologie haida. Mais la matérialisation du souvenir n'est-elle pas une pratique délicate? Si l'on se fie aux idées du médiologue Régis Debray¹²⁷, cela permettrait au citoyen de s'acquitter de son devoir de mémoire. Le terme « devoir de mémoire » n'est peut-être pas le plus approprié dans le cas de l'*Esprit d'Haida Gwaii*. Par contre, comme l'a décrit M. Best, l'œuvre livre un discours sur la communication et les relations entre les différents peuples qui composent le pays, discours que Reid aimerait partager avec tous ceux qui observent son canoë. La question est alors de savoir si le visiteur saisit vraiment le sens de cette œuvre où s'il ne la voit que comme une attraction touristique à côté de laquelle il est agréable de se faire photographier. Le canoë est bel et bien sur place, se déployant dans toute sa monumentalité, mais est-il « réellement » visible? Enfin, Régis Debray écrit qu'« [...] il ne serait pas absurde d'inscrire l'érection d'un monument au registre des stratégies sociales de l'effacement [...]. Quand un gouvernement veut enterrer un dossier, il nomme une commission. »¹²⁸ Dans le cas de l'aéroport de Vancouver, peut-on alors voir les œuvres de l'exposition d'art autochtone comme une stratégie sociale d'effacement, en ce sens où elles cachent une vérité qui n'aurait aucun intérêt à être révélée dans le projet touristique d'un gouvernement? Malgré toutes les bonnes intentions de l'*Esprit d'Haida Gwaii* de refléter certains enjeux actuels propres à la communauté haida, comment savoir si le message de l'œuvre est perçu comme tel par le public ou si le sens du monument se perd dans l'engouement touristique qu'elle suscite?

¹²⁶ Canada, Ambassade du Canada à Washington, 2010, *The Spirit of Haida Gwaii par Bill Reid*, en ligne, <<http://www.canadainternational.gc.ca/washington/offices-bureaux/haida.aspx?lang=fra>>, consulté le 13 mars 2011.

¹²⁷ Régis Debray, 1999, « Trace, forme ou message? », In *La confusion des monuments*, Les cahiers de médiologie, sous la dir. de Michel Melot, p. 27-44, Paris: Gallimard.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 36.

CHAPITRE IV

ANALYSE DU CORPUS EN FONCTION DE QUATRE NOTIONS THÉORIQUES

Maintenant détaillées, les œuvres de Jeff Thomas et de Bill Reid méritent d'être analysées en regard de différentes notions théoriques. De cette façon, il sera possible de voir dans quelle mesure les stratégies employées par ces artistes parviennent à remettre en question certains stéréotypes associés à la représentation des Autochtones dans l'espace public. Quatre notions ont été choisies dans le but de d'évaluer l'efficacité des démarches proposées par les artistes étudiés. D'abord, *What's the Point?* et le *Canoë de jade* seront analysées en regard de la théorie du rapatriement visuel telle qu'explicitée par l'historienne de l'art Carol Payne¹²⁹. Cette stratégie semble de plus en plus utilisée par les groupes marginalisés afin de s'affirmer dans le discours dominant. En deuxième lieu, la question de l'« Auteur » sera abordée de manière à voir en quoi celui-ci joue un rôle plus ou moins important dans le message dégagé par l'œuvre. Puis, il faudra voir en quoi le côté public de ces œuvres peut contribuer à changer certaines perceptions stéréotypées sur les Autochtones. C'est sur la notion élargie du « lieu de mémoire » que se conclura ce chapitre : il s'agira de

¹²⁹ Carol Payne, 2006, «Lessons with Leah: Re-reading the photographic Archive of Nation at the National Film Board of Canada's Still Photography Division», *Visual Studies*, vol. 21, no 1 (avril), p. 4-22; Carol Payne et Jeffrey Thomas, 2002, «Aboriginal Interventions into the Photographic Archives: A Dialogue between Carol Payne and Jeffrey Thomas», *Visual Resources*, vol. 18, no 2, p. 109-125.

voir comment cette idée développée par l'historien Pierre Nora¹³⁰, peut influencer la lutte contre le stéréotype de l'Indien imaginaire.

4.1 Deux exemples de rapatriement visuel?

Depuis quelques années, la stratégie du rapatriement visuel semble permettre à différentes communautés marginalisées de réaffirmer leurs identités respectives au sein d'un discours national qui les aurait auparavant négligées, voire ignorées. Comme l'explique l'auteure et professeure Carol Payne : « [V]isual repatriation has become an increasingly prominent mode of study aimed at facilitating greater Aboriginal agency in the recording of indigenous histories and challenging Eurocentric cultural analysis [...]. »¹³¹ Elle explique que cette stratégie vise à remettre en question une image donnée d'une communauté par un regard extérieur. Le rapatriement visuel serait donc souvent utilisé par les différentes communautés autochtones afin de se départir de l'image stéréotypée avec laquelle ils sont aux prises. À travers différents articles, Carol Payne apporte un éclairage des plus pertinents à la notion de rapatriement visuel¹³². L'auteure s'intéresse plus particulièrement à la représentation des différentes communautés autochtones dans les collections d'archives photographiques nationales. Les réflexions qu'elle apporte à ce sujet peuvent être transférées au cas des monuments historiques canadiens. En fait, la relation entre archives et monuments n'est pas si invraisemblable que l'on pourrait le penser étant donné qu'elles jouent en quelque sorte le rôle de monument puisqu'elles ont aussi pour but de documenter l'histoire et d'en laisser une trace aux générations futures. Leur intention est donc similaire à celle du monument historique qui cherche à célébrer certains événements ponctuels du passé afin de les faire vivre de façon « éternelle » dans le présent et le futur. Payne pense que les archives nationales ont longtemps favorisé la promotion d'un modèle dominant de l'identité nationale en considérant les différentes communautés autochtones comme les « autres » peuples qui

¹³⁰ Pierre Nora, 1984, « Introduction », In *Les lieux de mémoire*, t.1, p. xvii-xlii, Paris: Gallimard.

¹³¹ Payne, *op. cit.*, p. 13.

¹³² *Ibid.*, p. 4-22; Payne et Thomas, *op. cit.*, p. 109-125.

composent le Canada. À propos de ces photographies archivées, elle écrit : « Images like these affirmed for me what seemed to be a truism: that the photographic archive whether under the aegis of a colonial or settler colony government or under that of anthropology marked a site of Aboriginal subjugation. »¹³³ Elle reproche aux archives photographiques d'être considérées comme de véritables sources documentaires qui sont rarement remises en question. Pourtant, une relation de pouvoir entre une société dominante et d'autres groupes colonisés est clairement perceptible à travers tous ces documents. Il en va de même pour les monuments historiques qui ponctuent le paysage urbain de représentations autochtones des plus singulières, mais qui sont rarement remises en cause par ceux qui les regardent. Ce qui dérange dans ces documents visuels est ce que Payne appelle leur neutralité illusoire¹³⁴. Cette neutralité trompeuse repose entre autres dans l'évidence documentaire qu'on associe à la photographie. On considère souvent la photo comme une connexion directe au référent et on assume que le photographe joue un rôle factuel face à son sujet. Pourtant, le photographe agit comme médiateur entre le sujet et le récepteur et cela influence nécessairement le sens d'un cliché. En effet, il doit prendre des décisions tant sur le plan de la composition que du sujet à photographier. Il en va de même pour la sculpture monumentale : chaque représentation est régie par des choix artistiques qui influencent le résultat final. Bien que le monument en hommage à Samuel de Champlain veuille honorer l'explorateur, l'histoire a quelque peu été modifiée dans le but de satisfaire un discours national euro-centrique. Dans son article *Lessons with Leah: Re-reading the photographic Archive of Nation at the National Film Board of Canada's Still Photography Division*¹³⁵, Payne détaille le rapatriement visuel à l'aide de l'exemple du projet *Naming* où des étudiants d'une école inuite à Ottawa ont cherché à identifier la majorité des milliers d'Inuits que l'on retrouve dans les photos de la collection de Bibliothèque et Archives du Canada. En retrouvant les noms des personnes photographiées, les étudiants ont redonné l'individualité propre à chaque sujet, évitant ainsi

¹³³ Payne citée dans Payne et Thomas, *op. cit.*, p. 110.

¹³⁴ *Idem*, 2006, *op. cit.*, p. 9.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 4-22.

que l'on parle des Inuits en général, mais plutôt de personnes spécifiques. Cette technique diminue l'effet stéréotypant de la série originale. Sachant que le rapatriement visuel est de plus en plus utilisé par les communautés autochtones afin de revendiquer une identité plus appropriée d'eux-mêmes et de leurs ancêtres, peut-on envisager les œuvres de Jeff Thomas et de Bill Reid du point de vue de cette stratégie?

4.1.1 Négocier l'identité à l'aide de la photographie

Diverses collaborations entre Carol Payne et l'artiste Jeff Thomas prouvent que le travail du photographe est une excellente démonstration de rapatriement visuel. À son sujet, Payne écrit : « By appropriating archival images and pairing them with contemporary photographs, Thomas effectively counters conventional European treatments of the Aboriginal subject as frozen in a past time. »¹³⁶ Bien que cette citation fasse référence à une autre série photographique de Thomas, elle pourrait très bien s'appliquer au propos de *What's the Point?*. En effet, particulièrement dans le cas de la photo *Seize the Space F.B.I.* (voir figure 3.5) où l'artiste juxtapose l'image de son fils Bear à celle de l'éclaireur anishinabe, on a établi que l'idée derrière cette série est de relever les incongruités entre une identité indienne urbaine et la représentation généralement diffusée de l'Autochtone dans l'espace public. À partir d'une représentation stéréotypée, on a vu que Thomas tente de montrer différentes possibilités d'identités autochtones. À propos de son travail, il explique : « My recent work, as a photographer and curator, has been concerned with building a bridge between the historical images of Aboriginal people found in the library and the archive and the present day Aboriginal world experienced by its inhabitants. »¹³⁷ Dans le cas de *What's the Point?*, on pourrait dire que l'artiste fait la même chose en utilisant le matériel de la sculpture monumentale plutôt que la photographie d'archive. Plusieurs éléments que l'on retrouve à travers cette série portent à croire que le rapatriement visuel est une tactique chère

¹³⁶ Payne citée dans Payne et Thomas, *op. cit.*, p. 122.

¹³⁷ Thomas cité dans, *Ibid.*, p.110-111.

à Thomas. Dans le cas de la photographie *Indian Canoe* (voir figure 3.7), par exemple, il se réapproprie certains traits associés à l'un des stéréotypes autochtones et les ridiculise afin de s'en distancier. En reprenant certains attributs autochtones, soit le canoë et le casque en plumes, et en les réduisant à des constructions en boîtes de céréales, Thomas conteste les représentations désuètes des Amérindiens diffusées dans l'espace public à travers la sculpture monumentale. De plus, même si le modèle de la photo, Greg Hill, est d'origine autochtone, ces éléments n'ont pas plus de sens lorsqu'ils lui sont associés. Trop d'accessoires et d'attributs dits amérindiens ont été abondamment et fausement utilisés par les artistes non autochtones du 19^e et 20^e afin de créer un Indien qui n'a jamais réellement existé, un Autochtone au service de l'imaginaire américano-européen. En reprenant possession de ce langage visuel, Thomas remet en question ces représentations de l'Indien imaginaire sans toutefois proposer une seule et unique identité véridique qui correspondrait à l'Autochtone urbain d'aujourd'hui. De cette façon, ses photographies réfutent la notion d'unité univoque et unidimensionnelle cherchée par le Canada en matière d'identité. Chez Thomas, la photographie n'est plus envisagée en tant que témoin documentaire. Au contraire, comme l'explique Carol Payne, elle est pensée comme un acteur social permettant d'engager un dialogue à la fois temporel et identitaire, en ce sens où l'idée est de se distancier d'une image stéréotypée de l'Amérindien figé dans le passé.

4.1.2 Le *Canoë de jade*, entre rapatriement visuel et stratagème politique, économique et touristique

Dans le cas des œuvres de Bill Reid et du discours que l'artiste tient à leur sujet, on est à même de se demander si une sculpture comme le *Canoë de jade* fait appel à la stratégie du rapatriement visuel pour revendiquer une identité autochtone différente de celle imposée par les stéréotypes habituels. Bien que Reid ne s'attaque pas directement à une image stéréotypée de l'Autochtone, la stratégie du rapatriement visuel peut tout de même être inspirante pour lire et saisir le projet envisagé par l'*Esprit d'Haida Gwaii*. En inscrivant dans

l'espace public des figures de la mythologie haida, Reid travaille à présenter une image différente de l'Amérindien. On peut dire que la représentation autochtone telle qu'envisagée par l'artiste est plus juste que celle que l'on retrouve dans la sculpture monumentale occidentale traditionnelle parce que l'on ne s'attarde pas au corps de l'Autochtone, mais à ses traditions culturelles et à son imaginaire. On ne montre plus l'Indien comme un simple témoin de l'histoire canadienne. Au contraire, Reid veut souligner que ces traditions font maintenant partie intégrante de l'héritage culturel canadien. Reid ne cherche pas non plus à représenter « les Autochtones » en général, mais bien un groupe en particulier, les Haidas. Tout comme le fait le projet *Naming* dont il a été question un peu plus haut, l'*Esprit d'Haida Gwaii* s'éloigne du stéréotype habituel qui cherche à unifier les Autochtones comme s'ils faisaient tous partie de la même catégorie. Il est intéressant aussi de rappeler que l'œuvre a été installée à l'aéroport de Vancouver, probablement un des endroits publics les plus achalandés de la ville, voire de la province, ce qui donne beaucoup de visibilité à cette tentative de réappropriation identitaire par le monument. En ce sens, il n'est pas absurde d'affirmer que l'hommage rendu par Reid à l'art et à la culture haida défie la représentation romantique et anhistorique de l'Autochtone proposée dans la sculpture monumentale traditionnelle. De plus, lorsque l'on fait une lecture attentive de l'œuvre, on se rend compte qu'elle n'est pas uniquement le produit d'une pensée et d'une mythologie ancestrales. Reid avoue qu'il s'est inspiré de formes et de récits haidas pour créer une sculpture qui prend tout son sens dans le monde contemporain afin de cultiver l'intérêt du public pour ce type d'art traditionnel.

Certaines nuances doivent par contre être apportées à cette lecture de l'œuvre en fonction de la stratégie du rapatriement visuel. Dans l'ouvrage *One Place After Another, Site-Specific Art and Locational Identity*¹³⁸, l'auteure Miwon Kwon explique très clairement que même si l'art *in situ* peut aider certaines communautés marginalisées à s'affirmer dans

¹³⁸ Miwon Kwon, 2002, *One Place After Another, Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge: The MIT Press.

l'espace public et à leur offrir ainsi une meilleure visibilité, il peut aussi servir à satisfaire des programmes politiques. Les œuvres visées par Kwon servent communément à générer un sentiment d'authenticité et de singularité qui peut donner lieu à la promotion d'un projet politique ou identitaire particulier à une ville, à une province, à un pays. Comment alors envisager l'*Esprit d'Haida Gwaii*, sachant qu'il se dresse à un endroit des plus stratégiques, touristiquement parlant, de la ville de Vancouver? Dans un article publié dans la revue *Backlash* en 2003¹³⁹, l'auteure Adriana Barton apporte plusieurs pistes de réflexion intéressantes à ce sujet. Barton pose un regard critique sur la collection privée d'art autochtone de la Côte ouest que possède l'aéroport de Vancouver et sur le message qu'elle envoie aux touristes. À son avis, la façon dont les œuvres sont exposées naturalise et promeut une image idéalisée d'une Colombie-Britannique précoloniale. Cette approche est accentuée par le fait que l'aéroport n'expose que des œuvres néo-traditionnelles, évitant de se pencher sur le cas d'œuvres d'artistes autochtones engagés ou politisés qui mélangent les genres et les identités (voir figures 4.1 et 4.2). Par sa glorification du patrimoine artistique autochtone, l'exposition donne l'impression aux touristes que la province « prend soin » des populations autochtones et qu'elle a des relations harmonieuses avec elles. Ce processus d'exposition donne pourtant une image biaisée de la réalité qui renforce chez le touriste sa conception romantique de l'Autochtone. Dans la mesure où le visiteur n'a probablement aucune idée de la situation réelle de plusieurs communautés autochtones, il se conforte dans cette image qu'on lui propose. Lorsque Barton se penche sur le cas spécifique de l'œuvre de Reid, elle explique qu'il s'agit du symbole par excellence de l'aéroport. Elle écrit : « Reid's canoe [...] is the most photographed site in Vancouver [...]. The sculpture draws million of travellers to adjacent restaurants and souvenir shops [...]. »¹⁴⁰ On se doute bien que les boutiques dont parle l'auteure vendent des produits dérivés de la culture haida. Ces souvenirs, ironiquement fabriqués en Asie pour la plupart, font la promotion d'une identité autochtone touristique qui

¹³⁹ Adriana Barton, 2003, «Fly-By Culture», *Backlash*, vol. 20, no 3, p. 38-43.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 41.



Figure 4.1 Connie Watts, *Hetux Thunderbird*, 2000.



Figure 4.2 Richard Hunt, *Thunderbird and Killer Whale*, 1996.

Source: Fondation d'art de l'aéroport de Vancouver, 2011, <http://www.yvraf.com>

suffit, une fois de plus, aux attentes du voyageur. Barton note même que si cette version du canoë a été recouverte d'une patine couleur jade, c'est spécifiquement pour charmer les visiteurs asiatiques qui, en plus d'être nombreux, sont fanatiques de cette pierre qu'ils associent à la Colombie-Britannique. Les artistes qui exposent à l'aéroport défendent leurs œuvres et leur mode d'exposition en expliquant qu'ils souhaitent que leur travail donne envie aux touristes d'en savoir plus sur les Premières Nations. D'autres diront que cette exposition permet aux voyageurs de voir qu'Autochtones et non-Autochtones peuvent cohabiter dans la même province et dialoguer. Pour des artistes plus engagés comme Lawrence Yuxweluptun, les œuvres présentées à l'aéroport servent à cultiver un sentiment romantique par rapport à la culture amérindienne de la Côte ouest. Il explique : « I think the facade of Noble Savage and the romance of Northwest Coast is airport culture art, it's not real culture. »¹⁴¹ Il ne fait aucun doute que cette exposition d'art autochtone cherche à séduire le touriste qui s'attend à retrouver ce genre de manifestations autochtones dans l'Ouest canadien. Même l'architecte en chef de ce projet d'exposition, Clive Grout, abonde en ce sens : « The idea was to bring into the airport the tourists' icons that a visitor would recognize, so it reinforces the good memories, and also ones that those of us who live here feel good about. »¹⁴² D'un point de vue économique, il est évident que la province n'a aucun intérêt à décevoir les attentes du voyageur, c'est pourquoi l'aéroport de Vancouver met en valeur ce qui est le plus susceptible de séduire son imaginaire. Il faut donc comprendre que, même si en soi certaines œuvres néo-traditionnelles autochtones sont de grande valeur artistique, le contexte dans lequel elles sont installées peut modifier considérablement leur intention de départ. Comme le note Kwon : « What remains invisible [...] are the mediating forces of the institutional and the bureaucratic frameworks that direct such productions of identity [...]. »¹⁴³ Ces « forces médiatrices », pour reprendre les mots de l'auteure, dirigent un discours particulier sur une identité qui peut servir à définir le caractère spécifique et unique d'une province aux yeux du reste du monde.

¹⁴¹ Barton, *op. cit.*, p. 43.

¹⁴² *Ibid.*, p. 41.

¹⁴³ Kwon, *op. cit.*, p. 151.

Lorsque Barton utilise l'expression « marque de commerce » pour parler de l'*Esprit d'Haida Gwaii*, elle résume parfaitement cette idée qu'une œuvre peut servir à la fois d'outil économique et de promotion identitaire pour une province. Vu sous cet angle, il est difficile de croire que l'œuvre de Reid peut servir d'exemple de rapatriement visuel, contrairement au travail de Thomas qui, sans être régi par des forces extérieures modifiant le discours d'origine de l'artiste, tente ouvertement de négocier son identité d'autochtone urbain à l'aide de cette stratégie.

4.2 Question d' « Auteur » ou d'auteurs?

La conclusion de la section précédente amène à réfléchir sur le rôle de l'auteur dans les deux cas d'analyse du mémoire. L'idée est de se demander si la notion d'auteur reste pertinente une fois l'œuvre livrée à l'espace public. Un artiste peut-il garder le contrôle sur son œuvre et son discours une fois celle-ci rendue publique? Dans quelle mesure est-il pertinent d'envisager une œuvre publique à partir du point de vue de l'auteur? Est-il possible que l'auteur ne soit pas toujours celui que l'on croit? Une œuvre peut-elle être le lieu de différents discours appartenant à différents auteurs? Étant donné les démarches artistiques bien différentes de Jeff Thomas et de Bill Reid, il sera intéressant de voir comment la notion d'auteur transcende leurs œuvres en fonction de leurs intentions ainsi que de leur contexte d'exposition.

4.2.1 L'auteur invisible

Si l'*Esprit d'Haida Gwaii* ne se présente pas clairement comme un exemple de rapatriement visuel, c'est à cause de l'ambiguïté du statut de son auteur. Personne ne peut contredire le fait que Reid est l'artiste original de l'œuvre et que son bagage personnel et ses intérêts envers la communauté haida sont reflétés en partie dans l'œuvre. Mais une œuvre parvient-elle toujours à traduire les intentions premières de l'artiste? Comme l'explique

Roland Barthes dans son essai *La mort de l'auteur*¹⁴⁴, un texte ne peut avoir un seul et unique sens. En fait, le texte serait une sorte d'espace où se rencontre et se mélange une multitude d'interprétations. Doit-on alors comprendre qu'une fois une œuvre achevée, son sens n'appartient plus à son auteur et se modifiera nécessairement en fonction des lecteurs? En ce qui concerne *l'Esprit d'Haida Gwaii*, les interprétations de l'œuvre sont aussi nombreuses que la quantité de visiteurs qui la regardent. Par contre, comme l'écrit le philosophe Michel Foucault : « [...] ça serait pur romantisme d'imaginer une culture où la fiction circulerait à l'état absolument libre, à la disposition de chacun, se développerait sans attribution à une figure nécessaire ou contraignante. »¹⁴⁵ En fait, bien que radicale, la théorie de la mort de l'auteur a eu ceci de bénéfique : elle a permis au monde littéraire de se pencher sur la question et de proposer une multitude d'auteurs qui jouent chacun des rôles spécifiques dans le but de répondre à des intentions différentes. Dans le cas du *Canoë de jade*, on pourrait dire que sa lecture est influencée par le discours d'un auteur qui n'est pas Bill Reid, mais plutôt les concepteurs de l'exposition d'art autochtone de l'aéroport de Vancouver. Invisible en tant que tel, ces nouveaux auteurs se révèlent dans les stratagèmes mis en place pour diriger la lecture des œuvres de l'exposition. L'historien de la littérature française Antoine Compagnon écrit : « [U]n auteur, comme dit Foucault, c'est une *fonction*, en particulier pour le lecteur qui lit le livre *en fonction de l'auteur* [...] »¹⁴⁶ L'auteur joue donc une fonction primordiale dans l'idée qu'on se fait de l'œuvre : il guide sa lecture vers un certain sens. Là où le problème diffère dans le cas des arts visuels comparé aux études littéraires, c'est en regard de la question du commissaire d'exposition. En ralliant des œuvres de différents artistes à un fil conducteur commun, ces derniers ont un rôle important dans l'interprétation qu'on fait d'une œuvre au sein d'une exposition. Bien que Bill Reid ait proposé un certain discours sur les Haidas avec son *Canoë de jade*, l'œuvre participe à un projet d'ensemble mis en place par les

¹⁴⁴ Roland Barthes, 1977, «The Death of the Author», In *Image, Music Text*, essais choisis par Stephen Heath, Londres: Fontana, p. 142-147.

¹⁴⁵ Michel Foucault, 1994, «Qu'est-ce qu'un auteur? (1969)», In *Dits et écrits*, sous la dir. de Daniel Defert, François Ewald et Jacques Lagrange, p. 789-821, Paris: Gallimard, p.811.

¹⁴⁶ Antoine Compagnon, 2009, «Qu'est-ce qu'un auteur? : cours d'Antoine Compañon», en ligne, <<http://www.fabula.org/compagnon/auteur.php>>, consulté le 27 avril 2011.

concepteurs de l'exposition de l'aéroport. À propos des expositions, l'auteur et artiste Jérôme Glicenstein écrit : « Chaque fois des choix ont été effectués; choix extrêmement significatifs, qui ne sont pas nécessairement le fait de l'artiste, mais qui orientent pourtant la réception ultérieure de l'œuvre. »¹⁴⁷ Ainsi, on pourrait dire que les idées de Reid font partie d'un discours plus général qui englobe toutes les œuvres présentes dans l'aéroport, soit celui d'une célébration du caractère unique de la Colombie-Britannique révélé par l'art autochtone traditionnel de la Côte ouest canadienne. Qu'il le veuille ou non, Reid participe à un discours qui n'est pas nécessairement le sien et il y joue un rôle bien précis. Foucault explique :

[U]n nom d'auteur n'est pas simplement un élément dans un discours [...]; il exerce par rapport au discours un certain rôle. [...] La fonction d'auteur est donc caractéristique du mode d'existence, de circulation et de fonctionnement de certains discours à l'intérieur d'une société.¹⁴⁸

En d'autres mots, la popularité dont jouit Bill Reid en tant qu'artiste permet davantage à l'aéroport d'ancrer l'*Esprit d'Haida Gwaii* dans un plan de promotion identitaire et de stimulation économique développé par les dirigeants de l'aéroport et, sans aucun doute, par divers paliers gouvernementaux. En effet, leur discours est appuyé par la présence d'une œuvre d'un des artistes canadiens les plus célèbres et l'un des représentants les plus importants de la tradition culturelle haida dans le monde de l'art contemporain. Comme l'explique Glicenstein : « [U]ne exposition [...] relève toujours d'une forme de fiction utilisant à son profit des œuvres d'art. Elle devrait être considérée à la fois comme un objet et comme un geste donnant à voir les préoccupations de certaines personnes. »¹⁴⁹ L'objet d'art peut donc être utilisé à des fins différentes de ce que l'artiste avait envisagé lors de sa création. Glicenstein ajoute : « [L]es expositions mettent en scène une forme de responsabilité qui n'est pas strictement esthétique ou artistique, mais davantage « politique »

¹⁴⁷ Jérôme Glicenstein, 2009, *L'art: une histoire d'exposition*, Paris: Presses Universitaires de France, p. 11.

¹⁴⁸ Foucault, *op. cit.*, p. 798.

¹⁴⁹ Glicenstein, *op. cit.*, p. 12-13.

(face à un public). »¹⁵⁰ En fait, l'exposition offre une sorte de cadre qui délimite et structure une pensée et des idées particulières. Dans le cadre de l'exposition de l'aéroport de Vancouver, il s'agit d'offrir aux touristes une image qui leur est familière de la Colombie-Britannique à l'aide d'œuvres d'art traditionnelles autochtones. De cette façon, leurs attentes sont comblées et leur imaginaire est satisfait. Bien que l'œuvre de Reid n'ait pas de sens définitif et que les interprétations peuvent varier en fonction des spectateurs, les personnes responsables de son cadre d'exposition jouent un rôle primordial dans la compréhension de celle-ci puisqu'elles proposent, comme le dit Glicenstein, un lieu de rencontre précis entre des œuvres et un public. Il écrit : « En conséquence, la compréhension que nous avons des œuvres d'art se lie fortement à une expérience contextuellement circonscrite. »¹⁵¹ De ce fait, l'artiste qui participe à une exposition n'est plus l'unique auteur de son œuvre.

4.2.2 L'auteur affirmé

Avec sa « mort de l'auteur », Barthes cherchait à éviter de réduire l'interprétation de l'œuvre à ce que son auteur voulait dire, multipliant ses lectures possibles afin de l'enrichir. Pourtant, l'exemple de l'*Esprit d'Haida Gwaii* semble démontrer que l'auteur est bel et bien présent même s'il n'est pas nécessairement celui que l'on croit réellement être. Comme l'écrit à nouveau Michel Foucault : « [L]'auteur n'est exactement ni le propriétaire ni le responsable de ses textes [...]. »¹⁵² Il n'est donc pas étonnant d'apprendre qu'un artiste peut voir son projet artistique détourné ou, plus justement, adapté au discours d'une situation bien particulière.

Roland Barthes critiquait donc le fait d'associer un auteur à une personne. À son avis, l'auteur est plutôt une sorte d'instance qui écrit. Une fois écrit, le texte ne lui appartient plus. L'auteur meurt, mais l'œuvre commence à vivre à partir de la multitude d'interprétations qui

¹⁵⁰ Glicenstein, *op. cit.*, p. 84.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 215.

¹⁵² Foucault, *op. cit.*, p. 789.

en seront faites par les lecteurs. Il écrit : « To give a text an Author is to impose a limit on that text to furnish it with a final signified, to close the writing. »¹⁵³ Peut-on dire que c'est le cas avec l'œuvre de Jeff Thomas, *What's the Point??* En fait, compte tenu de son discours sur la place des Autochtones en milieu urbain, il est presque impossible d'envisager la lecture de l'œuvre de Thomas sans prendre connaissance de l'artiste et du questionnement identitaire auquel ses œuvres font généralement référence. La question qui se pose alors est la suivante : lorsqu'une œuvre aborde des questions d'ordre identitaire, peut-on vraiment faire abstraction des intentions de l'auteur et de certaines informations biographiques si l'on veut saisir justement tout son propos? Dans son texte *Believing in Fairies: The Author and the Homosexual*¹⁵⁴, l'auteur Richard Dyer se demande si l'identité sexuelle de l'auteur influence nécessairement son discours sur l'œuvre. Bien qu'il s'intéresse à des questions de genre, ses propos peuvent être transposés à des questions raciales. Quelle influence une appartenance autochtone peut-elle avoir sur les propos d'un artiste? Selon Dyer, l'identité par laquelle se définit un artiste peut influencer son œuvre puisqu'il a accès à un langage et à des codes propres à cette identité. Par contre, son travail n'est pas obligé de refléter un discours purement autochtone. Comme l'écrit Dyer : « [I]t tells you a lot, where an author is socially placed (in my terms which discourses she/he has access to) but it still doesn't tell you everything. »¹⁵⁵ Dyer semble plutôt croire que la connaissance d'un artiste est une sorte de point de départ permettant d'envisager une œuvre à partir d'un certain angle, sans pour autant imposer une lecture univoque de celle-ci. Dans le cas de *What's the Point?*, bien que Thomas propose une réflexion sur le sens d'être Autochtone dans un milieu urbain, il n'impose pas pour autant son idée, préférant lancer le spectateur sur la piste d'une identité mouvante, constamment en construction, qui diffère en fonction de chaque individu.

¹⁵³ Barthes, *op. cit.*, p. 147.

¹⁵⁴ Richard Dyer, 1991, «Believing in Fairies: The Author and the Homosexual», In *Inside/out lesbian theories, gay theories*, sous la dir. de Diana Fuss, p. 185-201, New York: Routledge.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 189.

Dyer répertorie deux sortes d'autorités qu'un auteur peut imposer à l'identité qu'il cherche à développer à travers son œuvre. L'auteur peut soit chercher à fixer une identité en présentant ce qu'il juge correspondre le mieux au groupe qu'il représente, soit laisser place aux nombreuses identités particulières qui composent le groupe auquel il appartient. Si les autorités de l'aéroport de Vancouver envisagent leur exposition à partir du premier type d'autorité, il semble que Jeff Thomas adopte plutôt la deuxième stratégie. *What's the Point?* ne présente pas une image idéale de l'Indien urbain, mais plutôt des pistes de réflexion sur la complexité de se sentir urbain et Autochtone à la fois. La photographie intitulée *Why Do the Indians Always Have to Move?* (voir figure 3.9) insiste d'ailleurs sur la difficulté d'affirmer pleinement son appartenance à une identité amérindienne lorsque l'on cherche à vivre dans un grand centre urbain. La question posée par Thomas reflète bien l'exclusion à laquelle doivent faire face de nombreux Autochtones urbains. À la différence de Bill Reid, Thomas ne diffuse pas ses œuvres dans des endroits où certaines identités sont privilégiées au profit d'autres. De cette façon, il évite que son statut d'auteur et surtout ses intentions artistiques soient modifiés au profit d'autres discours qui ne seraient pas le sien. En fait, bien que le sens de ses œuvres ne soit pas fixé et que les spectateurs soient libres de leur interprétation, Thomas échappe à la modification de ses propos par ce que Miwon Kwon appelait un peu plus haut des forces médiatrices.

L'auteur n'est donc pas mort, au contraire. Il est bel et bien présent et se manifeste à plusieurs niveaux avec des intentions différentes d'une situation à l'autre. Il joue un rôle des plus importants dans la réception de l'œuvre par le public. À ce sujet, Compagnon écrit:

[O]n ne se débarrasse pas à si bon compte de l'auteur. Le lecteur a besoin d'un interlocuteur imaginaire, construit par lui dans l'acte de lecture, sans lequel la lecture serait abstraction vaine. On peut limiter la place de la biographie et de l'histoire dans l'étude littéraire, relâcher la contrainte de l'identification du sens à

l'intention, mais, si on aime la littérature, on ne peut pas se passer de la figure de l'auteur.¹⁵⁶

Il en va de même pour les arts visuels. Si on s'intéresse aux œuvres, il est difficile de ne pas s'intéresser aussi à l'auteur et de ne pas faire des liens entre lui et sa pratique artistique. Par contre, comme il en a été question avec le *Canoë de jade* exposé de l'aéroport de Vancouver, il est possible que les intentions premières de l'auteur soient déjouées par un autre « auteur » ayant un discours bien différent.

4.3 L'art public, un outil de lutte contre les stéréotypes

4.3.1 Quand art public rime avec esthétique

La notion d'art public est difficile à définir de par la multiplicité de ses formes et de ses mécanismes. Généralement, lorsque l'on aborde la question, on pense spontanément à des objets d'art qui se déploient dans l'espace public. Dans un projet de démocratisation de l'art, il permet aux œuvres de sortir des musées et de s'offrir à tous. De nos jours, il est devenu un véritable enjeu de l'espace urbain. Les œuvres qui ponctuent les paysages urbains non seulement embellissent cet espace, mais semblent en devenir de véritables points de repère de même que des porte-parole d'une certaine identité. À ce sujet, la directrice de la galerie de l'UQÀM Louise Déry écrit :

En tant que gestes chargés d'une forte incidence culturelle, [les interventions artistiques dans la ville] visent le plus souvent à rehausser la qualité des espaces de transit, en favorisant la création de repères visuels et de marqueurs symboliques pour le passant; [...] elles contribuent substantiellement à la constitution d'un héritage artistique qui façonne l'identité de la ville; et idéalement, elles donnent lieu à la transmission de valeurs culturelles et universelles.¹⁵⁷

¹⁵⁶ Compagnon, *op. cit.*

¹⁵⁷ Louise Déry, 2010, «L'art dans la ville: un contexte pluriel». In *Œuvres à la rue: pratiques et discours émergents en art public*, sous la dir. d'Annie Gérin, p. 11-12, Montréal: Département d'histoire de l'art de l'UQÀM, p. 11.

La mission de l'art public est donc vaste et les enjeux qui y sont associés sont nombreux. En fait, comme l'explique le philosophe Christian Ruby, l'art public n'existe pas sans réflexion par rapport à ceux qui ont rendu possibles ces œuvres. Il écrit : « [...] offert au public *in situ* plutôt que dans un musée, placé dans des lieux qui ne sont pas toujours valorisés culturellement, l'art public touche à la cité dans son ensemble et à une manière de faire de la politique. »¹⁵⁸ Cette « manière de faire de la politique » peut-elle alors permettre à l'art public de jouer un rôle important dans le cadre d'une redéfinition d'une identité autochtone actuelle? En quoi ce type d'art spécifique est-il susceptible de faire avancer la lutte contre le stéréotype amérindien? Tout dépend de l'angle sous lequel l'œuvre est envisagée. En fait, comme le présente Ruby, le problème de l'art public est qu'il est souvent utilisé à des fins d'esthétisation de la société. Selon lui, par ses actions esthétiques, l'État s'assure de « maintenir le lien social, de pacifier la communication entre groupes sociaux en masquant les dissentiments et en diluant l'engagement des citoyens [...] ». ¹⁵⁹ N'est-ce pas le cas de l'exposition d'art de l'aéroport de Vancouver qui présente l'œuvre de Bill Reid? Comme il en a été question dans l'article d'Adriana Barton en début de chapitre, une des raisons pour lesquelles l'exposition a été critiquée est qu'elle tente de présenter un climat politique idéal en évitant de faire état des luttes autochtones propres à la Colombie-Britannique. Puisque cette exposition offre une vision non nuancée des Premières Nations de la Côte ouest canadienne et qu'elle nourrit une image romantique de l'Indien, peut-on dire alors que l'œuvre de Reid participe malgré elle au maintien d'un stéréotype autochtone plutôt que de lutter contre lui? L'auteur Marc Guillaume disait au chapitre premier que l'acte de monumentaliser impliquait nécessairement le fait de stéréotyper. Pourtant, l'interprétation que fait Reid de son canoë prouve qu'il cherche à ancrer les figures mythologiques des Haidas dans la société actuelle. À l'aide de ces formes, Reid a inventé sa propre histoire qui évoque ses préoccupations sur le sort des relations entre communautés autochtones et non autochtones. Lorsqu'on est attentif au discours de l'artiste, on comprend que le but de

¹⁵⁸ Christian Ruby, 2001, *L'art public: un art de vivre la ville*, Bruxelles: La Lettre volée, p. 6.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 8.

l'Esprit d'Haida Gwaii n'est certainement pas d'imposer un nouveau stéréotype autochtone dans l'imaginaire canadien. Au contraire, cette œuvre cherche à actualiser une certaine mémoire qui commençait à être oubliée et qui était inconnue de la majorité des citoyens. De leur côté, les autorités de l'aéroport se servent du symbole qu'est devenu le *Canoë de jade* pour créer un cadre identitaire à la province. L'art public participe ainsi à un projet ayant un but précis, soit celui de promouvoir le caractère unique de la province face au reste du monde. Comme l'écrit Christian Ruby : « [...] les projets d'art public [...] servent à l'occasion de faire-valoir. »¹⁶⁰ de certaines politiques nationales ou régionales. Le *Canoë de jade* œuvre dans cette branche de l'art public qui envisage les manifestations culturelles comme des moyens de servir des intérêts politiques précis, soit dans ce cas-ci créer une identité propre à la Colombie-Britannique. À ce sujet, Miwon Kwon affirme : « Site specificity in this context [...] supplies distinction of place and uniqueness of locational identity, highly seductive qualities in the promotion of towns and cities within the competitive restructuring of the global economic hierarchy. »¹⁶¹ Dans cette optique, l'auteure envisage l'art *in situ* comme outil de promotion touristique efficace puisqu'il sert à différencier certaines identités par rapport à d'autres afin d'insister sur le caractère unique d'un lieu. L'art public devient ainsi un puissant moyen de créer ce que Ruby appelle un État esthétique, soit un État où la culture devient un instrument idéal pour créer une sorte de sens commun à tous les individus d'une même société. Cette notion d'instrumentalisation de la culture sera plus largement discutée à la section suivante, en relation avec le concept de lieu de mémoire de Pierre Nora.

Le *Canoë de jade* défie donc la représentation traditionnelle de l'Autochtone que l'on retrouve dans les monuments historiques, mais l'embarcation ne semble pas profiter de son statut d'œuvre d'art publique afin de lutter ouvertement ou de façon évidente pour une identité plus juste et actuelle des Haidas d'aujourd'hui. Bien que l'on ait reproché à Bill Reid

¹⁶⁰ Ruby, *op. cit.*, p. 27.

¹⁶¹ Kwon, *op. cit.*, p. 54.

de contribuer à la diffusion d'un stéréotype de l'Amérindien de la Côte ouest, il raconte : « I'll accept the stereotype, I don't really care. »¹⁶² Les formes traditionnelles haidas sont celles par lesquelles l'artiste s'exprime avec le plus d'aisance et il semble l'assumer totalement.

4.3.2 *What's the Point?*, une œuvre d'art public?

Ce ne sont toutefois pas tous les artistes qui contribuent à cette esthétisation de l'espace public. Christian Ruby affirme : « [I]l y a de la résistance. Des artistes penchent pour le refus de l'esthétisation. Cette autre perspective [...] participe à la création, en quelque sorte, des archipels de sociabilité, de débat, de responsabilité et de citoyenneté [...]. »¹⁶³ Jeff Thomas est l'un de ceux chez qui la notion d'art public prend un tout autre sens. Il est intéressant d'aborder sa série *What's the Point ?* en tant qu'œuvre d'art public au sens où l'auteure Rosalyn Deutsche l'entend. Selon elle, l'espace public ne réfère pas uniquement à des endroits publics qui existent déjà comme des parcs, des boulevards ou des villes¹⁶⁴. Il est aussi le lieu où les citoyens engagent des débats sur leurs droits et leur identité. Pour être réellement démocratique, la sphère publique devrait être le lieu où l'unité illusoire du social peut être négociée. Il s'agit en fait d'un espace qui rend légitimes les débats sociaux et où une conception homogène de l'identité ne peut être prônée. Au contraire, à l'avis de Deutsche, les identités devraient toujours être en négociation dans cet espace. À propos d'un art public plus « traditionnel », l'historienne de l'art écrit : « Official public art collaborated with architecture and urban design to create an image of new urban sites that suppressed their conflictual character. »¹⁶⁵ C'est pourquoi, en redéfinissant ce qu'ils considèrent être « public », certains artistes remettent du même coup en question l'aspect homogène de cet

¹⁶² Bill Reid dans Jack Long, 1979. *Bill Reid*, Documentaire, coul., 27 min 54 s, Vancouver : ONF, en ligne, <http://www.onf.ca/film/bill_reid/>, consulté le 23 mars 2011.

¹⁶³ Ruby, *op. cit.*, p. 57.

¹⁶⁴ Voir Rosalyn Deutsche, 1998, *The Question of "Public Space"*, en ligne, <http://www.thephotohistoryinstitute.org/journals/1998/rosalyn_deutsche.html>, consulté le 28 octobre 2010. L'auteure théorise entre autres sa vision de la notion d'espace « public » en regard du concept de la démocratie.

¹⁶⁵ Rosalyn Deutsche, 1996, *Evictions: Art and Spatial Politics*, Cambridge: The MIT Press, p. 279.

espace afin de faire ressortir la diversité des identités qui y sont présentes. Ce type d'art public assume le fait qu'il ne peut faire l'unanimité puisque celle-ci est impossible. Comme l'explique Deutsche: « Art that is "public" participates, or creates, a political space and is itself a space where we assume political identities. »¹⁶⁶ C'est pour cette raison que l'espace public n'est réellement démocratique que dans la mesure où les exclusions sont ouvertes à la contestation. Dès lors, l'art public devient un instrument avec lequel il est possible de remettre en cause les espaces habituellement considérés comme publics, mais qui sont plutôt des lieux dominés par une identité idéale.

Puisque, pour Deutsche, l'œuvre d'art est dite publique dans la mesure où elle crée un espace invitant les citoyens à débattre de questions de classe, de race et de genre, il est intéressant d'envisager *What's the Point?* comme une œuvre d'art public créant un nouvel espace politique au sein duquel se construit une identité actuelle qui évacue les préjugés et les stéréotypes véhiculés à l'égard des Premières Nations. Par sa façon de présenter la quête identitaire avec laquelle l'Indien urbain est aux prises, Thomas remet en question le projet initial de l'histoire qui a pour habitude de considérer les Amérindiens comme un élément du passé. *What's the Point?* est une œuvre qui, comme l'explique Deutsche : « [...] contests the belief that monumental buildings are stable, transcendent, permanent structures containing essential and universal meanings. »¹⁶⁷ L'image de l'Autochtone proposée par Thomas contrevient totalement à celle de l'Indien imaginaire, invitant ainsi le spectateur à se questionner sur la pluralité des identités autochtones. Bien que la sculpture de l'éclaireur ne trouve plus sa place au pied de Samuel de Champlain, l'espace n'est pas totalement vide. Au contraire, Thomas parvient à l'habiter en le transformant en un lieu de débat et de critique sociale. L'esthétique idéaliste du monument est soudainement remise en question par une œuvre d'art qui voit cet objet comme un lieu propice à la contestation et à la construction identitaire. Comme le pense Deutsche, grâce à une œuvre comme celle de Thomas,

¹⁶⁶ Deutsche, 1996, *op. cit.*, p. 289.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 6.

« monuments are forced to acknowledge the social facts that they helped produced. »¹⁶⁸
What's the Point? peut donc être considéré comme une œuvre qui, en plus d'ébranler l'autorité du monument, participe à dénoncer celui-ci comme mode de diffusion d'une image inappropriée de l'Autochtone. Le projet de Thomas prend en compte un type d'exclusion sociale implicite au monument, soit la place des communautés autochtones dans l'histoire et l'espace public canadiens, et invalide du même coup l'unité identitaire illusoire dégagée par le monument.

Bien qu'elle n'apparaisse pas concrètement dans un espace public physique, l'œuvre de Thomas crée donc, de fait, un lieu des plus politiques grâce aux enjeux identitaires abordés par l'artiste. Comme l'écrit Deutsche:

[P]ublic art is no longer conceived as work that occupies or design physical spaces [...]; public art is an instrument that constitutes a public by engaging people in political discussion or by entering a political struggle. Any site has the potential to be transformed into a public space.¹⁶⁹

Cela fait-il alors de toutes œuvres politiques de l'art public puisque, par leurs propos engagés, celles-ci créent nécessairement des nouveaux espaces publics? Interrogée à ce sujet par l'artiste George Kimmerling, Deutsche répond : « [I] suggested a way of dealing with the concept of public space that is based not on location but on the performance of an operation. »¹⁷⁰ Certaines nuances doivent donc être apportées au cas de *What's the Point?* puisqu'il est vrai que l'œuvre ne se déploie pas dans un espace public au sens d'espace accessible à tous, ou d'espace dans lequel une œuvre d'art prend forme à l'extérieur d'un musée. Malgré cela, comment ignorer le fait que l'œuvre remet véritablement en question la légitimité de nommer « public » un espace où se dressent des monuments qui excluent du discours identitaire et historique canadien certaines communautés marginalisées comme les

¹⁶⁸ Deutsche, 1996, *op. cit.*, p. 38.

¹⁶⁹ Deutsche, 1998, *op. cit.*

¹⁷⁰ *Ibid.*

Premières Nations? Thomas propose une œuvre qui met à l'épreuve l'unité identitaire du pays et qui interroge la possibilité de se sentir Autochtone et citoyen urbain à la fois. Si le résultat de sa démarche artistique n'est pas public à proprement parler puisqu'il est diffusé dans un recueil d'essais, les enjeux abordés par l'artiste ainsi que « l'opération artistique », comme le disait Deutsche, le sont certainement. *What's the Point?* participe sans aucun doute au projet d'un nouvel espace public démocratique où sont remises en cause les exclusions sociales afin de faire avancer la question de l'identité autochtone au Canada.

4.4 Thomas et Reid, créateurs de lieux de mémoire?

4.4.1 Le lieu de mémoire

Il a été dit au chapitre premier que le monument est un objet qui vacille entre mémoire et histoire. L'étude de ces deux concepts a montré que la principale caractéristique qui les différencie est le fait que l'une est en constante mutation, tandis que l'autre tente de constituer le récit objectif d'une nation en soulignant certains événements dits fondateurs ou décisifs. Pourtant, l'idée d'une histoire sans faille, représentante intouchable du passé propre à une ville, à une région ou à un pays, semble quelque peu désuète aujourd'hui étant donné l'abondance de communautés marginalisées et écartées du discours historique qui réclament leur place dans celui-ci. Il en va de même pour les communautés autochtones du Canada qui tentent de revendiquer leur place au sein de l'histoire canadienne, mais aussi au sein de la société actuelle. Dans ce contexte, le lieu de mémoire est un « endroit » des plus pertinents à étudier puisqu'il permet sans aucun doute aux communautés exclues du discours colonial de reprendre la place qui leur est due. Le problème avec les monuments canadiens dits historiques est qu'ils ne semblent pas faire état du multiculturalisme propre à notre pays. L'histoire qu'ils renferment amenuise l'importance du rôle joué par les Premières Nations dans la construction du Canada. Comme l'explique Nora, si l'histoire ne s'emparait pas des mémoires pour ensuite les déformer, les changer ou même les figer, le concept de lieu de mémoire n'aurait pas lieu d'être. Le lieu de mémoire existe à partir du moment où l'on

cherche à garder une certaine mémoire vivante. Nora écrit : « Que manque cette intention de mémoire, et les lieux de mémoire sont des lieux d'histoire. »¹⁷¹ Des événements comme la polémique entourant la figure de l'éclaireur anishinabe du monument en hommage à Samuel de Champlain prouvent que les communautés autochtones canadiennes cherchent à changer les bases d'un discours national colonial. En ouvrant des lieux d'histoire sur leurs significations, ils deviennent ainsi des lieux de mémoire, soit des endroits propices à la modification d'une histoire exclusive. Ainsi, ils semblent un endroit idéal pour affirmer des identités qui n'ont été que très peu prises en considération par l'histoire proposée par les monuments canadiens. Nora explique :

[S]'il est vrai que la raison d'être fondamentale du lieu de mémoire est [...] de bloquer le travail de l'oubli, [...] il est clair, et c'est ce qui les rend passionnant, que les lieux de mémoire ne vivent que de leur aptitude à la métamorphose, dans l'incessant rebondissement de leurs significations et le buissonnement de leurs ramifications.¹⁷²

La volonté de mémoire n'est par contre pas suffisante à elle seule pour créer un lieu de mémoire. Nora raconte que celui-ci doit répondre à trois conditions propres à la notion de lieu. Il faut en effet qu'il soit matériel, fonctionnel et aussi symbolique. Au sujet de cette troisième caractéristique, Nora explique : « [U]n lieu d'apparence purement matériel [...] n'est lieu de mémoire qui si l'imagination l'investit d'une aura symbolique. »¹⁷³ Ainsi, tout lieu ne peut être envisagé comme lieu de mémoire puisqu'au-delà de sa matérialité et de sa fonctionnalité, ce dernier doit agir en tant que symbole pour les mémoires qu'on cherche à garder vivantes.

Dans le contexte de ce travail de recherche, on se demande alors en quoi le fait d'envisager une œuvre comme lieu de mémoire est pertinent dans la lutte contre les stéréotypes. Selon ce qui vient d'être dit, il n'est pas absurde de croire que par la réactivation

¹⁷¹ Nora, *op. cit.*, p. xxxv.

¹⁷² *Ibid.*, p. xxxv.

¹⁷³ *Ibid.*, p. xxxiv.

du souvenir qui est inhérente au lieu de mémoire, on évite de laisser quoi que ce soit se figer dans le temps. Celui-ci devient ainsi un excellent moyen permettant aux Autochtones d'affirmer leur présence non seulement dans l'histoire nationale, mais aussi dans la société actuelle. Le lieu de mémoire remet en question la représentation de l'Amérindien l'associant uniquement au passé. Il est intéressant dès lors de voir si les œuvres de Jeff Thomas et de Bill Reid peuvent être considérées comme deux lieux de mémoire en intégrant dans l'espace public une figure plus juste des Premières Nations, de leur culture et de leur passé.

4.4.2 Monument en hommage à Samuel de Champlain, lieu de mémoire pour l'Indien urbain?

Le propre de la démarche de Thomas est d'interroger la représentation historique de l'Autochtone. Par son travail mené auprès de la figure de l'éclaireur anishinabe et du monument en hommage à Samuel de Champlain, le photographe tente de comprendre la place de l'Amérindien en milieu urbain. Comme le démontre la série *What's the Point?*, l'identité d'un groupe d'individus ne peut être figée dans la pierre et être soumise à un seul stéréotype. S'il est un peu forcé de l'envisager comme un lieu de mémoire, il est par contre possible de croire que grâce au travail de l'artiste, le monument à Samuel de Champlain le devient. Il est important de se rappeler que *What's the Point?* n'est pas le seul projet de Thomas qui s'articule autour du monument de la pointe Nepean. Cette série photographique fait partie d'un ensemble d'aventures artistiques qui posent chacune à leur manière des questions identitaires tout en essayant de définir la place de l'Autochtone dans les grands centres urbains. Par ses différentes séries, les mémoires propres au monument en hommage à Samuel de Champlain, par exemple les polémiques qui l'ont entouré, les personnages qui y sont représentés et les questions de races et de pouvoir qui y sont associées, y sont constamment réactivées. Comme il vient d'en être question, le lieu de mémoire vit en raison de son aptitude à la métamorphose. Sa signification se transforme avec le temps et avec les changements sociaux. Grâce à Thomas, le monument n'est plus uniquement un hommage à

Samuel de Champlain: il devient aussi un lieu de critique sociale et de construction identitaire. De la même façon que le fait le lieu de mémoire, Thomas encourage un dialogue entre la mémoire et l'histoire à même le monument puisqu'il ne nie pas cette dernière, cherchant plutôt à l'actualiser en abordant le sujet de la place des mémoires et des identités autochtones dans l'espace urbain. Par la réappropriation du monument, l'artiste favorise la contestation d'un lieu dont la signification historique est tenue pour acquise par la ville d'Ottawa et ses citoyens.

Le lieu de mémoire permet ainsi de repenser le message de certains monuments en remettant en question ses significations en fonction du contexte et des changements sociaux qui se sont opérés depuis son édification. Par la récurrence du monument en hommage à Champlain dans son œuvre, Thomas diminue la rigidité interprétative normalement associée à une telle structure et ouvre ses significations afin de permettre au spectateur de repenser son regard sur l'histoire et sur la place qu'il accorde aux Autochtones dans celle-ci. Le monument à Samuel de Champlain devient ainsi le lieu symbolique d'une nouvelle identité autochtone qui s'émancipe d'un stéréotype grâce au travail artistique mené par l'artiste.

4.4.2.1 Une œuvre dans l'esprit du contre-monument

Ce n'est donc pas l'œuvre *What's the Point?* en temps que tel qui devient lieu de mémoire, mais plutôt le monument en hommage à Samuel de Champlain grâce aux actions artistiques de Jeff Thomas. Paradoxalement, bien que cette œuvre ait pour point central un monument historique, on pourrait dire qu'elle agit dans un esprit contre monumental, dans le sens où le professeur et auteur James E. Young l'entend¹⁷⁴. En remettant si ardemment en question le discours dégagé par ce monument, l'artiste rappelle que rarement les oubliés

¹⁷⁴ La théorie du contre-monument a été développée dans le contexte des monuments érigés en Allemagne à la mémoire des victimes de l'Holocauste. James E. Young la détaille dans son livre de 1993, *Holocaust Memorials and Meaning: the Texture of Memory*, New Haven et Londres: Yale University Press.

d'une société sont associés à des monuments. Puisque ce type de construction a pour ambition d'être un lieu où sont célébrés les victoires nationales ainsi que ses héros, comment alors aborder des sujets plus délicats et à la fois indissociables d'une nation? Dans le cas du Canada, comment peut-on traiter publiquement, par exemple, de la question des réserves? L'idée du contre-monument devient intéressante lorsqu'il s'agit de toucher aux souvenirs moins glorieux, mais inoubliables d'un pays. Comme l'explique James E. Young dans son texte *The Counter-Monument: Memory Against Itself in Germany Today*¹⁷⁵, ces structures ont pour objectif de questionner à nouveau le rôle traditionnel du monument afin de laisser une place à la commémoration de ces événements ou moments d'histoire encore tabous et sensibles. Tout comme le contre-monument, *What's the Point?* cherche à démystifier la tradition monumentale en s'appropriant ses caractéristiques, créant ainsi une nouvelle discussion sur la relation entre un sujet et un monument. En fait, cette série s'interroge sur le fait que le monument est perçu comme le gardien d'une mémoire absolue. Un peu comme le pense Nora, Young explique que le meilleur moyen de rendre archaïque un moment historique est de le fixer dans un monument qui crée une illusion de pérennité grâce à l'imposante dimension de la structure et aux matériaux utilisés. Bref, si les monuments pensent pouvoir défier le temps et faire d'un moment historique une célébration éternelle, Young croit au contraire que le temps déplace inévitablement le sens de ces victoires dans de nouveaux contextes. Il écrit :

Time mocks the rigidity of monuments, the presumptuous claim that in its materiality, a monument can be regarded as eternally true, a fixed star in constellation memory. By [...] celebrating its changing form over time and in space, the counter-monument refutes this self-defeating premise on traditional monument. It seeks to stimulate memory [...].¹⁷⁶

La pratique de Thomas reflète justement cette idée. En fait, *What's the Point ?* est le regroupement de quelques-unes des nombreuses photographies que l'artiste a prises du

¹⁷⁵ Young, 1992, «The Counter-Monument: Memory Against Itself», *Critical Inquiry*, no 18 (hiver), p. 267-296.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 294-295.

monument au fil du temps. En retournant d'année en année au monument en hommage à Samuel de Champlain afin de relancer chaque fois un débat sur son identité, Thomas s'attaque à l'illusion de permanence associée au monument. Loin de l'idée de vouloir imposer un nouveau stéréotype de l'Indien urbain, il montre que l'identité est un concept sans cesse en mouvance qui change avec le temps et selon chaque individu. C'est en ce sens que la série *What's the Point ?* présente certaines similitudes avec les caractéristiques du contre-monument qui lui, s'apparente grandement aux lieux de mémoire par sa façon de réactiver certains souvenirs en fonction de différents contextes.

4.4.3 Le *Canoë de jade*, lieu de mémoire haida ou instrument de culture?

Qu'en est-il dès lors de l'œuvre de Bill Reid? Le *Canoë de jade* de l'aéroport de Vancouver peut-il être lu comme un lieu de mémoire, comme une sorte de sanctuaire où restent vivantes les mémoires haidas? Comme il en a été question au chapitre précédent, la matérialisation du souvenir comporte certains dangers. Le médiologue Régis Debray y voit une façon de plonger la mémoire dans l'oubli. À propos de la tradition monumentale, il écrit :

Pour mobiliser le souvenir, on immobilise ses traces. [...] Pour maintenir une vivante mémoire, force est de l'embaumer. Le bizarre alors, c'est que, pour conjurer l'oubli, on va en quelque sorte le provoquer en l'extériorisant et en le matérialisant dans un espace public par exemple, où il va peu à peu se fondre dans le paysage et régresser en habitude visuelle dépourvue de tout pouvoir d'interpellation.¹⁷⁷

Pourtant, une chose est sûre avec l'embarcation monumentale de Reid, c'est qu'elle ne fait pas partie de ces monuments qu'on oublie : sa présence est constamment soulignée par l'arrêt des nombreux visiteurs qui la regardent et qui se font photographier avec elle. Même s'il s'agit d'un des endroits les plus visités de la ville, peut-on pour autant dire que l'œuvre de Bill Reid agit en tant que lieu de mémoire, en ce sens où elle réactive le souvenir de la mythologie et des traditions artistiques haidas? Dans le contexte d'exposition de l'aéroport de

¹⁷⁷ Debray, *op. cit.*, p. 36.

Vancouver, il est difficile d'envisager la thèse du lieu de mémoire telle qu'élaborée par Pierre Nora lorsque l'on aborde le cas de *l'Esprit d'Haida Gwaii*. Bien qu'elle se fasse le symbole d'une mémoire oubliée, bien que sa matérialité ait pour fonction d'introduire le monde haida aux autres communautés, il n'y a pas de réelle volonté de mémoire de la part des spectateurs. En effet, la foule qui déambule à proximité de l'œuvre chaque jour n'est pas nécessairement interpellée par la mémoire haida véhiculée par l'œuvre et ce n'est pas non plus le but de l'embarcation. Le *Canoë de jade* partage certains aspects de la mémoire du peuple haida, mais puisque le souvenir n'est pas réactivé comme tel par les gens qui le visite, on ne peut parler de lieu de mémoire à proprement dit. Dès lors, peut-être est-il plus exact d'envisager l'œuvre comme une façon de reconnaître l'importance et la place des Haidas dans l'histoire canadienne, sans pour autant qu'elle soit un lieu de mémoire qui ranime et actualise les mémoires de cette communauté autochtone. C'est pourquoi il serait sans doute plus juste d'en parler dans les termes d'un exemple d'instrumentalisation de la culture à des fins politique et économique. Cette dernière idée est entre autres abordée par l'auteur George Yúdice dans son livre *The Expediency of Culture*¹⁷⁸. Yúdice tente de redéfinir la notion de culture et de comprendre ses usages à l'ère de la globalisation. À son avis, la culture est une ressource complexe qui nourrit les divers programmes politiques, économiques et sociaux d'un pays. Il écrit : « Today, it is nearly impossible to find public statement that do not recruit instrumentalized art and culture [...] »¹⁷⁹ Il est évident que l'exposition d'art autochtone de l'aéroport de Vancouver ne privilégie pas un discours sur l'art et ses qualités intrinsèques, mais se sert plutôt de l'art et de la culture autochtones de la Côte ouest pour promouvoir un projet identitaire et touristique particulier. Yúdice explique que les investissements faits dans la culture doivent être rentables tant sur le plan économique que promotionnel. Dans cet esprit, l'œuvre de Reid est sûrement l'un des meilleurs investissements faits par l'aéroport de Vancouver. Comme l'explique Adriana Barton dans son article cité auparavant, même si le

¹⁷⁸ George Yúdice, 2003, *The Expediency of Culture. Uses of Culture in the Global Era*, Durham et Londres: Duke University Press.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 11.

Canoë de jade a été acquis pour l'énorme somme de trois millions de dollars, cela est peu cher payé compte tenu de toute l'activité économique qu'il engendre. Installée de façon à être le point central de cette exposition et considérée comme chef-d'œuvre de la sculpture autochtone néo-traditionnelle, cette œuvre monumentale est utilisée afin de représenter l'essence de la culture autochtone de la Côte ouest. Dans son essai *L'État esthétique: Essai sur l'instrumentalisation de la culture et des arts*¹⁸⁰, le philosophe Christian Ruby développe lui aussi cette idée d'instrumentalisation de la culture. L'auteur se penche sur la fonction unificatrice du symbole culturel qui crée un point de repère identitaire. À son avis, le symbole agit sur deux niveaux : il crée un sentiment d'unité tout en générant le besoin de ce même sentiment. Il devient un élément rassembleur autour duquel toute une société se raccroche. Loin d'incarner le conflit, il évacue toutes formes de polémiques sociales. Il écrit : « [Les symboles] structurent la perception collective en inventant une unité-identité imaginaire dans laquelle chaque citoyen est pris et se représente la façon dont les autres le voient. »¹⁸¹ Tout comme le fait le *Canoë de jade*, le symbole culturel offre un point commun à une société lui permettant de se distinguer par rapport aux autres sociétés, plutôt que d'insister sur les différences propres aux individus de cette communauté. Ruby pense aussi que ces instruments culturels servent à promouvoir une démocratie fonctionnelle où chacun est respecté et où l'unité sociale est évidente et célébrée. Il affirme : « [La politique esthétique civique] place l'esthétique, les émotions, les sentiments, la culture et les arts en posture de régler, de manière ludique, sans contraintes impératives, les relations entre groupes sociaux et culturels disparates. »¹⁸² Le philosophe remarque que cette utilisation des biens culturels ne se fait pas nécessairement de façon subtile et cachée. Au contraire, cette instrumentalisation de la culture peut être faite de manière tout à fait assumée, ce qui est le cas avec les œuvres de l'exposition de l'aéroport de Vancouver. Comme il en a été question au troisième chapitre, tout a été conçu pour donner une identité propre à cet aéroport et les œuvres participent à ce

¹⁸⁰ Christian Ruby, 2000, *L'État esthétique: Essai sur l'instrumentalisation de la culture et des arts*, Bruxelles: Éditions Labor.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 23-24.

¹⁸² *Ibid.*, p. 51.

projet. C'est parce que le *Canoë de jade* est considéré comme le symbole de cette identité et de cette apparente unicité provinciale qu'il est plus juste d'en parler en tant qu'instrument d'esthétisation étatique plutôt que comme un lieu de mémoire. Bien que l'œuvre de Reid puise sa source dans la mythologie haida et pourrait être vue comme un objet réactivant le souvenir d'une communauté presque oubliée, le contexte d'exposition incite plutôt à croire que l'utilisation des figures et symboles haidas servent à construire un idéal culturel et identitaire contribuant à distinguer la Colombie-Britannique du reste du monde. C'est pourquoi Ruby croit que le symbole n'a d'autres choix que de se plier aux stéréotypes qui lui sont propres. Ainsi, même si ces instruments de culture abondent dans l'espace public et pourraient profiter de leur situation pour participer à la lutte contre les stéréotypes autochtones, il est difficile de ne pas les envisager plutôt sous l'angle d'outils politiques servant une certaine idéologie d'identification culturelle.

Avec son œuvre, Reid cherche sans aucun doute à définir une identité différente de celle prônée habituellement par les monuments historiques. Pourtant, même si le *Canoë de jade* est l'une des œuvres autochtones les plus visitées et que, par le fait même, ses propos sur les Haidas sont constamment activés par ses spectateurs, le contexte de diffusion empêche de ne pas voir l'œuvre en tant qu'instrument de culture, soit un objet utilisé à des fins politiques bien précises. Le projet touristique, politique et économique sous-jacent au *Canoë de jade* nuit par conséquent à la possibilité d'envisager l'œuvre comme un véritable lieu de mémoire et par le fait même, d'un lieu au sein duquel l'identité autochtone peut être négociée en fonction de l'époque et des changements sociaux.

CONCLUSION

L'analyse des œuvres *What's the Point?* de Jeff Thomas et l'*Esprit d'Haida Gwaii, le Canoë de jade* de Bill Reid ont permis dans ce mémoire de maîtrise d'aborder concrètement la question de la représentation et de l'autoreprésentation autochtones dans l'espace public canadien. Bien que la démarche du premier soit en plusieurs points différente de celle du second, il semble que le besoin de la diffusion d'une image plus adéquate et respectueuse des identités autochtones unisse ces artistes. Leur pratique témoigne d'une intention de vouloir changer les stéréotypes associés à l'Amérindien « historique » présents notamment dans certains monuments canadiens. En articulant leurs œuvres autour de ces objets destinés à créer des points de repère historiques, Reid montre sa volonté de partager la mémoire d'un univers artistique propre à la communauté dont il est issu, tandis que Thomas tente de faire ressortir la complexité au cœur d'une identité autochtone urbaine et actuelle. Leur implication dans la sphère publique est non seulement une façon de démontrer la nécessité de remettre en question certaines représentations amérindiennes pouvant être jugées offensantes, mais aussi un excellent moyen de diffuser une image plus appropriée des différentes identités autochtones qui composent le pays.

Se penchant d'abord sur la notion de stéréotype, le chapitre premier a permis au lecteur de comprendre les caractéristiques propres à cette représentation schématisée. Utilisé pour référer à un groupe d'individus dont la culture diverge de celle des gens qui emploient

cette représentation, le stéréotype révèle la difficulté d'exprimer la différence et à composer avec celle-ci. L'intérêt de cette première partie du chapitre était donc de montrer que, étant donné la force d'exclusion caractéristique aux stéréotypes, ceux-ci ne sont pas sans influence sur la construction identitaire des groupes visés par ces représentations simplifiées. Dans le cas des Autochtones, les représentations de l'Indien, personnage sans individualité sorti tout droit de l'imaginaire d'artistes allochtones, ont toujours un effet sur ces communautés, bien que ces images dépeignent une conception plus « historique » des Amérindiens. Les représentations de « Bons Sauvages » et de « Maudits Sauvages » semblent affecter la façon dont les jeunes Amérindiens se perçoivent, les empêchant d'avoir une estime élevée de la culture de laquelle ils sont issus.

Puis, la deuxième partie du chapitre a été consacrée à l'étude du monument historique. Comme il en a été question, cet objet culturel a pour but d'offrir des repères historiques visuels. Ces constructions se font alors les étendards d'un discours national qui, malheureusement, privilégie une certaine version de l'histoire au détriment d'une autre. Rarement les communautés autochtones y sont-elles justement représentées, en particulier dans le cas des monuments qui rendent hommage aux Euro-Canadiens qui auraient « découvert » et « bâti » le Canada. Si ces monuments qui diffusent une image stéréotypée de l'Indien posent problème, c'est parce qu'ils n'offrent aucun repère identitaire à certaines communautés qui se retrouvent dès lors exclues du projet national proposé à travers ces références historiques. Cela semble injuste puisque les monuments ont été pensés dans le but de servir de bornes aidant non seulement les générations actuelles et futures à se souvenir de leur passé, mais aussi les touristes et les nouveaux arrivants à comprendre, de façon schématique, l'essentiel de l'histoire du pays dans lequel ils se trouvent. Le danger le plus flagrant de ces représentations stéréotypées diffusées à travers l'espace public est d'exclure les Premières Nations du discours dominant de l'histoire, empêchant ainsi une interprétation adéquate et, dans la mesure du possible, objective du passé canadien. Bref, l'étude du

monument historique et des stéréotypes qui y sont associés aura permis de montrer que la figure de l'Indien imaginaire présente dans ces structures historiques est révélatrice d'une attitude colonialiste qui vise à cacher une réalité représentative de l'histoire du pays d'hier à aujourd'hui, soit les tensions politiques et sociales entre les groupes autochtones et les différents paliers gouvernementaux.

Puisque les représentations stéréotypées des Autochtones posent problème, il semble nécessaire de pouvoir les remettre en question. Mais est-ce possible? Dans le deuxième chapitre, on a confirmé que le stéréotype n'est pas un concept fixe. Au contraire, son sens finirait toujours par se modifier. La preuve : même les stéréotypes changent. L'exemple du stéréotype de l'Amérindien est d'ailleurs bien choisi pour le démontrer puisque sa représentation s'est vue modifiée à travers le temps. Plusieurs stratégies de remise en question ont donc été exposées à travers ce chapitre, mais lorsqu'on se penche sur le cas particulier de l'art autochtone contemporain et actuel, on se rend compte que l'utilisation de différents mécanismes humoristiques semble être privilégiée afin de désamorcer certains stéréotypes associés aux peuples des Premières Nations. Les artistes qui utilisent cette stratégie cherchent à montrer, en faisant ressortir le côté incongru de ces représentations, que les identités amérindiennes sont multiples, complexes et impossibles à saisir en une seule illustration. Du même coup, ils se dissocient d'une vision romantique, romancée et passive de l'Indien, au profit d'un portrait révélateur de leur réalité et de leur perception de l'indianité dans le monde actuel. Étant donné que ce mémoire s'intéresse à la question de la représentation de l'Autochtone dans l'espace public, ce chapitre s'est conclu sur la pertinence pour un artiste d'origine amérindienne d'œuvrer dans cet espace. Partant de l'idée avancée au chapitre premier qu'une des caractéristiques majeures du stéréotype est sa force d'exclusion, ce dernier a été envisagé comme un moyen subtil de limiter l'accès à l'espace public aux communautés qui y sont inadéquatement représentées. Un groupe social exclu de la sphère publique n'a ainsi aucun espace pour faire vivre sa propre histoire, partager ses mémoires et sa culture, ce qui l'empêche de croire que son identité participe à celle du pays dans lequel lui

et son peuple sont établis depuis si longtemps. Cela confirme une des hypothèses à la base de ce mémoire de recherche, à savoir le fait que les communautés autochtones ne sont pas réellement prises en considération dans l'espace public en raison même du stéréotype de l'Indien imaginaire véhiculé depuis si longtemps par les monuments historiques et commémoratifs. D'où l'importance pour certains artistes de s'affirmer dans cet espace afin de remettre en question le discours dominant et de reprendre toute la place qui leur est due. Pour que l'espace urbain soit réellement démocratique, il faut que chaque groupe puisse avoir la possibilité d'y prendre sa place en y inscrivant son histoire et ses mémoires¹⁸³. En s'impliquant dans la sphère publique, un artiste se donne les moyens d'établir un contact avec un public différent de celui des galeries et des musées. L'œuvre publique peut donc être envisagée comme une stratégie ayant le potentiel de changer certaines perceptions erronées qu'un groupe social peut avoir sur un autre, bien qu'il faille garder à l'esprit le fait que ce même potentiel peut agir à l'inverse, en les renforçant.

C'est au troisième chapitre que l'étude des thèmes abordés auparavant est reliée à la pratique de deux artistes d'origine autochtone, Jeff Thomas et Bill Reid. Dans son œuvre *What's the Point?*, Thomas remet en question la façon dont les Autochtones sont généralement représentés dans l'espace public à partir de photographies ayant pour fil conducteur le monument en hommage à Samuel de Champlain à Ottawa. Son travail est aussi un moyen de chercher à définir une identité qui lui est propre, soit celle d'un Indien urbain. Il est essentiel de comprendre l'utilisation de l'ironie et de la satire dévoilée dans son œuvre comme mode rhétorique visant à construire un discours identitaire juxtaposant indianité, urbanité, contemporanéité et individualité. Grâce à ses photographies, Thomas remet en

¹⁸³ En voulant tout accepter dans l'espace urbain, il reste toujours le risque que plus rien ne soit sujet à caution ou même à critique, y compris toute dérive idéologique ou politique. Heureusement les démocraties ont érigé des lois empêchant la diffusion de tout contenu, artistique ou non, jugé comme outil de propagande haineuse (voir par exemple le *Code criminel canadien*, articles 318 et 319 qui dénoncent l'encouragement au génocide et l'incitation publique à la haine : Ministère de la justice du Canada, 2011, « Code criminel », en ligne, < www.justice.gc.ca >, consulté le 31 juillet 2011.). Il y a donc place à réflexion sur les valeurs que l'on désire promouvoir sur la place publique.

question une image de l'Autochtone qui, de toute évidence, ne le satisfait pas puisqu'il ne s'y reconnaît pas. Avec sa série *What's the Point ?*, l'artiste s'inscrit dans la tradition humoristique qui semble être au cœur des coutumes et du mode de vie de la majorité des communautés autochtones. Le discours qu'il propose interroge l'impact de l'image du « Bon Sauvage » dans la société et remet en question le plaidoyer du monument historique. En questionnant la figure de l'Indien du monument en hommage à Samuel de Champlain ainsi que le sort qui lui a été réservé, Thomas refuse d'adhérer au discours colonialiste proposé par ce genre de représentation historique.

À travers sa sculpture de *l'Esprit d'Haida Gwaii, le Canoë de jade*, Bill Reid tente quant à lui de mettre en valeur la communauté haida et de lui faire une place dans le paysage monumental canadien en utilisant les mécanismes propres à ces structures. Il ne fait aucun doute que l'œuvre défie les représentations habituelles de l'Autochtone que l'on retrouve dans la sculpture monumentale traditionnelle en proposant des formes inspirées du style haida. En se basant sur les codes artistiques propres à une tradition autochtone, on évite de promouvoir une représentation stéréotypée de l'Amérindien qui tente de résumer en une seule figure des dizaines de communautés toutes différentes les unes des autres. Là où ce stratagème est moins convaincant, c'est lorsqu'on étudie l'œuvre dans le contexte de l'aéroport de Vancouver. Les autorités qui ont conçu l'exposition d'art autochtone avaient un projet en tête et cherchaient clairement à offrir aux touristes une image séduisante de la Colombie-Britannique. Le *Canoë de jade* fait partie d'une exposition qui participe à un plan de promotion identitaire et de stimulation économique développé par les dirigeants de l'aéroport et, sans aucun doute, par les divers paliers gouvernementaux. Malgré cette vision critique de *l'Esprit Hadai Gwaii*, on ne peut ignorer la tentative de Bill Reid d'avoir voulu changer un paradigme de représentation autochtone dans l'espace public. Ses efforts pour créer un engouement envers l'art haida ne peuvent non plus être passés sous silence. Il serait faux de penser que Reid est un traditionaliste radical. En fait, bien qu'il s'inspire de formes et de savoir-faire traditionnels, Reid a su créer des œuvres monumentales qui défient les

structures habituelles des œuvres de la Côte ouest. Reid n'est pas un simple imitateur des anciennes traditions haidas, mais plutôt, pour reprendre l'expression du célèbre anthropologue Claude Lévis-Strauss, une sorte de pont entre le passé et le présent permettant à deux traditions de se rencontrer et d'échanger entre elles¹⁸⁴.

Au quatrième chapitre, chaque stratégie artistique a été envisagée à partir de quatre notions théoriques qui ont permis d'aborder les apports et les limites propres aux œuvres de Thomas et de Reid dans une tentative de remise en question des stéréotypes autochtones diffusés dans l'espace public à travers les monuments historiques canadiens. Bien que tous deux offrent une image différente, personnalisée et plus adéquate des Amérindiens à travers leurs œuvres, l'étude de *What's the Point?* et du *Canoë de jade* en fonction de ces concepts théoriques a révélé un élément déterminant dans la réalisation de l'objectif commun à ces œuvres : le contexte d'exposition est des plus influents sur la façon dont l'œuvre est reçue et donc sur la manière dont les intentions de l'artiste envers une cause — dans ce cas-ci, la diffusion d'une identité plus juste et appropriée des Autochtones dans l'espace public — sont perçues. En fait, Thomas semble jouir d'une plus grande liberté en ce qui concerne le message qu'il désire envoyer à travers ses photographies. Au contraire de la sculpture de Bill Reid, *What's the Point?* n'a pas à s'insérer dans un contexte de séduction touristique où une revendication identitaire soutenue et affirmée n'a pas sa place. La position du *Canoë de jade* dans l'aéroport de Vancouver influe considérablement sur sa possibilité de changer la représentation des Autochtones dans l'espace public. Malgré tout, on a pu voir que grâce à l'usage de certaines figures mythologiques, Reid a inventé sa propre histoire qui évoque ses préoccupations sur le sort des relations entre communautés autochtones et non autochtones. De plus, en installant des œuvres imposantes dans l'espace public, Reid a fait la démonstration que la sculpture autochtone pouvait être considérée d'égal à égal avec l'art public habituel, et donc que l'art autochtone néo-traditionnel avait sa place dans le monde de

¹⁸⁴ Claude Lévis-Strauss cité dans Barry Herem, 1998, « Bill Reid: Making the Northwest Coast Famous », *American Indian Art Magazine*, vol. 24, no 1, 1998, p. 42.

l'art contemporain. Lorsque l'on est attentif au discours de l'artiste, on comprend que le but de *l'Esprit d'Haida Gwaii* n'est certainement pas d'imposer un nouveau stéréotype autochtone dans l'imaginaire canadien. Au contraire, cette œuvre cherche à actualiser une certaine mémoire qui commençait à être oubliée et qui était inconnue de la majorité des citoyens. Il ne reste plus qu'à savoir maintenant si les intentions de Bill Reid seront déchiffrées par les visiteurs de l'aéroport de Vancouver. Contrairement aux œuvres de Thomas qui ciblent un public un peu plus restreint, le *Canoë de jade* est vu par des centaines de visiteurs chaque jour. Pourtant, le contexte d'exposition n'incite pas le voyageur à se poser des questions sur l'importance et la nécessité d'un discours visuel et artistique autochtone dans les lieux publics afin de lutter contre leur exclusion du discours dominant. L'utilisation des mécanismes propres à la tradition monumentale occidentale afin de remettre en question la figure de l'Autochtone présentée dans les monuments canadiens montre donc certaines limites. En se déployant dans l'espace public, l'œuvre doit composer avec les paradigmes de celui-ci. En d'autres termes, même si *l'Esprit d'Haida Gwaii* cherche à être le porte-parole d'une culture spécifique, celles des Haidas, et tente de promouvoir le dialogue entre les différentes nations, son discours peut être considérablement modifié par le contexte dans lequel il s'inscrit. Quant à Thomas, il réussit à rester maître de son propos et ainsi à livrer un regard personnel et critique à la fois sur la place des Autochtones en milieu urbain et dans le paysage canadien en général. Ce genre de démarche artistique mériterait une visibilité plus grande afin que les Premières Nations puissent bénéficier de toute la reconnaissance qui leur est due. Bref, l'étude des œuvres à partir du concept de rapatriement visuel, de la notion d'« Auteur », de leur côté public et du lieu de mémoire aura montré que dans les deux cas abordés dans ce travail, la question du contexte d'exposition est déterminante en ce qui a trait au pouvoir de transformation des paradigmes propres à la représentation de l'Indien imaginaire par une œuvre d'art.

La question de l'utilisation de la culture à des fins politiques mériterait certes d'être développée davantage, particulièrement dans le cas de l'art autochtone au Canada. Selon ce

qui a été dit auparavant à propos de l'exposition de l'aéroport de Vancouver, on pourrait se demander s'il est possible que les artistes autochtones au style d'inspiration plus « traditionnelle » soient, dans une certaine mesure, « manipulés » par les autorités gouvernementales, comme si ces dernières avaient sciemment planifié d'utiliser leurs œuvres à des fins idéologiques et politiques. Aborder ce type d'œuvres sous cet angle semble quelque peu exagéré. Les artistes sont, en général, plutôt conscients du contexte d'exposition de leurs œuvres. Pourtant, toujours en regard des œuvres à Vancouver, on ne peut éviter de se demander si le résultat final ne participe pas d'une certaine façon au mythe romantique de l'Indien en voie de disparition. En effet, cette exposition nie volontairement l'existence d'une autre réalité, soit celle des artistes qui, sans nécessairement être fortement engagés, sont du moins très actuels dans leur style et leur technique. La seule forme d'art qu'on y retrouve en est une qui est, encore une fois, associée à la tradition et donc, en quelque sorte, à un Indien du passé. L'omission volontaire d'un art à l'aspect plus contemporain dans des lieux comme l'aéroport de Vancouver amène à réfléchir sur l'avenir du travail de l'artiste autochtone dans les commandes d'œuvres publiques devant servir de monuments, surtout dans un contexte où, grâce à des politiques gouvernementales comme le programme du 1% d'intégration d'œuvres d'art à des constructions architecturales publiques, on accorde de plus en plus d'importance à l'art public. Il serait intéressant de voir dans quelle mesure les artistes autochtones participent à ces concours dont les normes sont, encore une fois, conçues et pensées par des comités majoritairement composés d'occidentaux. Est-il possible qu'encore une fois, la culture et les formes autochtones soient utilisées par les Allochtones d'une façon qu'il leur est profitable? Sans nécessairement y voir un complot contre les communautés autochtones qui composent le Canada, il serait tout de même pertinent de s'intéresser de manière plus poussée à la question de l'instrumentalisation de la culture dans le contexte de l'art autochtone afin de voir quels avantages en tirent les artistes qui se prêtent au jeu, mais aussi quelles sont les réserves d'autres artistes amérindiens face à cette utilisation de leur culture. Bien qu'au deuxième chapitre de ce mémoire l'historienne de l'art Jacqueline

Bouchard expliquait que l'art est avant tout art avant d'être politique¹⁸⁵, ces deux notions ne peuvent pourtant pas être indissociables dans le contexte de l'art public.

¹⁸⁵ Jacqueline Bouchard, 1991, «L'art et la politique: question d'afficher ses couleurs : le cas de l'art amérindien contemporain», *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. xxi, no 3, p. 3-10.

BIBLIOGRAPHIE

Stéréotype en général

Amossy, Ruth. 1991. *Les idées-reçues*. Sémiologie du stéréotype. Paris: Éditions Nathan, 215 p.

_____ et Anne Herschberg. 2005. *Stéréotypes et clichés*. Paris: Armand Collin, 128 p.

Bar-Tal, Daniel et Carl F. Graumann, Arie W. Kruglanski et Wolfgang Stroebe (dir.). 1989. *Stereotyping and Prejudice: Changing Conceptions*. New York: Springer-Verlag, 273 p.

Bhabha, Homi K. 2004. *The Location of Culture*, 2e éd. Londres: Routledge, 440 p.

Bar-Tal, Yoram. 1989. «Can Leaders Change Followers' Stereotypes?». In *Stereotyping and Prejudice: Changing Conceptions*, sous la dir. de Daniel Bar-Tal et Carl F. Graumann et Arie W. Kruglanski et Wolfgang Stroebe, p. 225-242. New York: Springer-Verlag.

Goulet, Alain (dir.). 1993. *Le stéréotype : crise et transformations*. Caen: Presses Universitaires de Caen, 229 p.

Hall, Stuart (dir.). 1997. *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*. Londres: Sage Publications, 408 p.

Hewstone, Miles. 1989. «Changing Stereotypes with Disconfirming Information». In *Stereotyping and Prejudice: Changing Conceptions*, sous la dir. de Daniel Bar-Tal et Carl F. Graumann et Arie W. Kruglanski et Wolfgang Stoebe, p. 207-223. New-York: Springer-Verlag.

Jhally, Sut. 1992. *Representation & the Media*, Conférence filmée, coul., 55 min. Northampton: Media Education Foundation.

Kashima, Yoshihisa, Klaus Fiedler et Peter Freytag (dir.). 2008. *Stereotype Dynamics: Language-Based Approaches to the Formation, Maintenance and Transformation of Stereotypes*. New York: LEA, Taylor & Francis Group, 424 p.

Schneider, David J. 2004. *The Psychology of Stereotyping*. New York: The Guildford Press, 706 p.

Stéréotype autochtone

Canada, Services Canada. 2005. *Commission d'étude sur les Autochtones vivant en milieu urbain - Rapport de la première étape*. En ligne. <<http://www.servicecanada.gc.ca>>. Consulté le 8 février 2011.

Réseau Éducation-Médias. 2009. *Représentation des minorités ethniques et visibles dans les médias*. En ligne. <<http://www.media-awareness.ca>>. Consulté le 8 février 2011.

Arcand, Bernard et Sylvie Vincent. 1979. *L'image des Amérindiens dans les manuels scolaires du Québec*. Montréal: Éditions Hurtubise HMH, 334 p.

Dickason, Olive P. 1993. *Le mythe du Sauvage*. Québec: Éditions du Septentrion, 512 p.

Francis, Daniel. 1992. *The Imaginary Indian. The Image of the Indian in Canadian Culture*. Vancouver: Arsenal Pulp Press, 260 p.

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

_____. 1986-1987. «Une image toute faite de l'Indien». *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XVI, no 4, p. 27-33.

Mithlo, Nancy Marie. 2008. *"Our Indian Princess", Subverting the Stereotype*. Santa Fe: School of American Research Press, 181 p.

Simard, Jean-Jacques. 2003. *La réduction. L'Autochtone inventé et les Amérindiens d'aujourd'hui*. Québec: Éditions du Septentrion, 430 p.

Sturtevant, William. 1988. «La tupinambisation des Indiens d'Amérique du Nord». In *Les figures de l'Indien*, sous la dir. de Gilles Thérien, p. 345-361. Montréal: Service des publications de l'Université du Québec à Montréal.

Thérien, Gilles. 1987. «L'Indien imaginaire : une hypothèse». *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XVII, no 3, p. 3-21.

Monuments, histoire et mémoire

Canada, commission des lieux et monuments historiques du Canada. Juin 2011. *Répertoire des désignations liées aux Autochtones*.

- Canada, commission des lieux et monuments historiques du Canada. Mars 2010. *Répertoire des désignations d'importance historique nationale*.
- Assman, Jan. 1995. «Collective Memory and Cultural Identity». *New German Critique*, no 65 (printemps-été), p. 125-133.
- Debray, Régis. 1999. «Trace, forme ou message?». In *La confusion des monuments, Les cahiers de médiologie*, sous la dir. de Michel Melot, p. 27-44. Paris: Gallimard.
- Guillaume, Marc. 1999. «Du stéréotype comme art». In *La confusion des monuments, Les cahiers de médiologie*, Michel Melot (dir.), p. 221-225. Paris: Gallimard.
- Halbwachs, Maurice. 1950. *La mémoire collective*, édition électronique, 105 p. En ligne. <<http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.ham.mem1>>. Consulté le 14 mai 2011.
- Michalsky, Sergiusz. 1998. *Public Monuments: Art in Political Bondage 1870-1997*. Londres: Reaktion Books, 256 p.
- Nelson, Robert S. et Margaret Olin. 2003. *Monuments and Memory, Made and Unmade*. Chicago: The University of Chicago Press, 353 p.
- Nora, Pierre. 1984. «Introduction». In *Les lieux de mémoire*, t.1, p. xvii-xlii. Paris: Gallimard.
- Riegl, Alois. 2003. *Le culte moderne des monuments. Sa nature, son origine*. Traduction de l'Allemand par Jacques Boulet. Paris: Éditions L'Harmattan, 124 p.
- Savage, Kirk. 1997. *Standing Soldiers, Kneeling Slaves: Race, War, and Monuments in Nineteenth-Century America*. Princeton: Princeton University Press, 288 p.
- Sturken, Marita. 1997. «Absent Images of Memory: Remembering and Reenacting the Japanese Internment». *Positions*, vol. 5, no 3, p. 687-707.
- Turgeon, Laurier. 2007. «La mémoire de la culture matérielle et la culture matérielle de la mémoire». In *Objets et Mémoires*, sous la dir. de Octave Debary et Laurier Turgeon, p. 13-36. Québec: Presses de l'Université Laval.
- Young, James E. 1992. «The Counter-Monument: Memory Against Itself». *Critical Inquiry*, no 18 (hiver), p. 267-296.
- _____. 1993. *Holocaust Memorials and Meaning: the Texture of Memory*. New Haven et Londres: Yale University Press, 398 p.

Art autochtone

- Berlo, Janeth C. et Ruth B. Phillips. 1998. *Native North American Art*. Oxford: Oxford University Press, 291 p.

- Bouchard, Jacqueline. 1991. «L'art et la politique: question d'afficher ses couleurs : le cas de l'art amérindien contemporain». *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. XXI, no 3, p. 3-10.
- Charce, Chloë. 2008. «Entre deux mondes, Métissage, identité et histoire: sur les traces de Sonia Robertson, Sylvie Paré et Rebecca Belmore». Mémoire de maîtrise, Montréal, Département d'histoire de l'art, Université du Québec à Montréal, 160 p.
- Deloria, Vine Jr. 1969. *Custer Died for Your Sins: An Indian Manifesto*. New York: The Macmillan Company, 279 p.
- Doxtater, Deborah (dir.). 1992. *Revisions*. Banff: Walter Phillips Gallery, 57 p.
- Graburn, Nelson H.H. 1976. «Introduction: Arts of the Fourth World». In *Ethic and Tourist Arts : Cultural Expressions from the Fourth World*, p. 1-32. Berkley: University of California Press.
- Hill, Lynn A. (dir.). 1995. *AlterNative: Contemporary Photo Compositions*. Kleinburg: McMichael Canadian Art Collection, 31 p.
- Lamy, Jonathan. 2009-2010. «Terrance Houle : L'Indien qui joue à l'Indien qui joue à l'Indien». *INTER Art Actuel, Indiens | Indians | Indios*, no 104 (hiver), p. 68-69.
- Lupien, Jocelyne (dir.). 2004. *Double jeu: identité et culture*. Québec: Musée national des beaux-arts du Québec, 93 p.
- McMaster, Gerald (dir.). 1992. *Indigena. Contemporary Native Perspectives / Perspectives autochtones contemporaines*. Hull: Musée canadien des Civilisations, 199 p.
- National Museum of the American Indian. 1994. *This Path We Travel: Celebrations of Contemporary Native American Creativity*. Washington D.C: Smithsonian Institution, 126 p.
- Ryan, Allan J. 1992. «Postmodern Parody: A Political Strategy in Contemporary Canadian Native Art». *Art Journal*, vol. 51, no 3 (automne), p. 59-65.
- _____. 1999. *The Trickster Shift: Humour and Irony in Contemporary Native Art*. Vancouver: University of British Columbia Press, 303 p.
- Sioui Durand, Guy. 2009-2010. «Au regard de l'aigle, les Indiens sont partout et nulle part!». *INTER Art Actuel, Indiens | Indians | Indios*, no 104 (hiver), p. 4-7.
- St-Jean Aubre, Anne-Marie. 2009-2010. «L'art contemporain amérindien s'expose». *INTER Art Actuel, Indiens | Indians | Indios*, no 104 (hiver), p. 70-72.

Uzel, Jean-Philippe. 2007. « L'art contemporain, sans objet ni mémoire... ». In *Objets et Mémoires* sous la dir. de Octave Debary et Laurier Turgeon, p. 183-196. Québec: Presses de l'Université Laval.

Jeff Thomas

Hart, Susan. 2005. « L'éclaireur anishinabe tapi dans les buissons ». *Espace Sculpture*, no 72 (été), p. 14-17.

McCormick, Katy (dir.). 2004. *Jeff Thomas: A Study of Indian-Ness*. Toronto: Gallery 44, 64 p.

Phillips, Ruth B. 2003. « Settler Monuments, Indigenous Memory: Dis-membering and Remembering Canadian Art History ». In *Monuments and Memory, Made and Unmade*, sous la dir. de Robert S. Nelson et Margaret Olin, p. 281-304. Chicago: The University of Chicago Press.

Thomas, Jeff. 2006. « A Study of Indian-Ness ». En ligne. <<http://www.scoutingforindians.com>>. Consulté le 14 septembre 2010.

_____. 2008. *Drive By: A Road Trip with Jeff Thomas*. Toronto: University of Toronto Art Center, 64 p.

_____. 2009. « What's the Point? ». In *Public Art in Canada: Critical Perspectives*, sous la dir. d'Annie Gérin et James S. McLean, p. 115-123. Toronto: University of Toronto Press.

Bill Reid, l'art haida et la collection d'art de l'aéroport international de Vancouver

Banque du Canada. 1995-2010. *Séries de billets de banque de 1935 à aujourd'hui*. En ligne. <http://www.bank-banque-canada.ca/fr/billets/general/caracteristique/document_20_bill_reid.html>. En ligne. Consulté le 18 février 2011.

Musée canadien des civilisations. 1998-2010. *Remembering Bill Reid*. En ligne. <<http://www.civilization.ca/cmce/exhibitions/aborig/reid/reid08e.shtml>>. Consulté le 20 février 2011.

YVR Art Foundation. 2009. En ligne. <<http://www.yvraf.com>>. Consulté le 14 novembre 2010.

Réseau canadien d'information sur le patrimoine. 2009. En ligne. <www.museevirtuel-virtualmuseum.ca>. Consulté le 20 avril 2010.

Administration de l'aéroport international de Vancouver. 2010. En ligne. <<http://www.yvr.ca>>. Consulté le 9 décembre 2010.

- Bill Reid Foundation. 2010. *L'appel du Corbeau*. En ligne. <<http://theravenscall.ca/fr>>. Consulté le 11 avril 2011.
- Canada, Ambassade du Canada à Washington. 2010. *The Spirit of Haida Gwaii par Bill Reid*. En ligne. <<http://www.canadainternational.gc.ca/washington/offices-bureaux/haida.aspx?lang=fra>>. Consulté le 13 mars 2011.
- Haida Gwaii Destination Marketing Organization. 2011. En ligne. <<http://www.gohaidagwaii.ca>>. Consulté le 29 mars 2011.
- Barton, Adriana. 2003. «Fly-By Culture». *Backlash*, vol. 20, no 3, p. 38-43.
- Beiks, Rita. 15 avril 2011. Entrevue téléphonique.
- Best, Noel. 5 avril 2011. Entrevue personnelle.
- Bringhurst, Robert. 1992. *The Black Canoe, Bill Reid and the Spirit of Haida Gwaii*. Vancouver: Douglas & McIntyre, 174 p.
- Duffek, Karen. 1986. *Bill Reid : Beyond the Essential Form*. Vancouver: University of British Columbia Press, 64 p.
- Feeldman, Susan. 1992. «Voyage Through Two Worlds. The Sculpture of Bill Reid». *Border Crossing*, vol. 11, no 4 (automne), p. 34-39.
- Herem, Barry. 1998. «Bill Reid: Making the Northwest Coast Famous». *American Indian art magazine*, vol. 24, no 1, p. 42-51.
- Holm, Bill. 1965. *Northwest Coast Indian Art: An Analysis of Form*. Seattle: University of Washington Press, 133 p.
- Long, Jack. 1979. *Bill Reid*. Documentaire, coul., 27 min 54 s. Vancouver : ONF. En ligne. <http://www.onf.ca/film/bill_reid/>. Consulté le 23 mars 2011.
- MacDonald, George F. 1996. *L'art haïda*. Hull: Musée canadien des civilisations, 242 p.
- Reid, Bill. 1974. *Bill Reid [A Retrospective Exhibition]*. Vancouver: Vancouver Art Gallery, 52 p.
- Shadbolt, Doris. 1988. *Bill Reid*. Vancouver: Douglas & McIntyre, 216 p.
- Steltzer, Ulli 1997. *The Spirit of Haida Gwaii, Bill Reid's Masterpiece*. Vancouver: Douglas & McIntyre, 61 p.
- Stewart, Hilary. 1982. *Looking at Indian Art of the Northwest Coast*. Vancouver: Douglas & McIntyre, 111 p.

Tippett, Maria. 2003. Bill Reid, *The Making of the Indian*. Toronto: Random House Canada, 336 p.

Rapatriement visuel

Payne, Carol. 2006. «Lessons with Leah: Re-reading the photographic Archive of Nation at the National Film Board of Canada's Still Photography Division». *Visual Studies*, vol. 21, no 1 (avril), p. 4-22.

_____ et Jeffrey Thomas. 2002. «Aboriginal Interventions into the Photographic Archives: A Dialogue between Carol Payne and Jeffrey Thomas». *Visual Resources*, vol. 18, no 2, p. 109-125.

La notion d' « Auteur »

Barthes, Roland. 1977. «The Death of the Author». In *Image, Music Text*, essais choisis par Stephen Heath, p. 142-147. Londres: Fontana.

Compagnon, Antoine. 2009. «Qu'est-ce qu'un auteur? : cours d'Antoine Compagnon». En ligne. <<http://www.fabula.org/compagnon/auteur.php>>. Consulté le 27 avril 2011.

Dyer, Richard. 1991. «Believing in Fairies: The Author and The Homosexual». In *Inside/Out Lesbian Theories, Gay Theories*, sous la dir. de Diana Fuss, p. 185-201. New York: Routledge.

Foucault, Michel. 1994. «Qu'est-ce qu'un auteur? (1969)». In *Dits et écrits*, sous la dir. de Daniel Defert et François Ewald et Jacques Lagrange, p. 789-821. Paris: Gallimard.

Glicenstein, Jérôme. 2009. *L'art: une histoire d'exposition*. Paris: Presses Universitaires de France, 257 p.

Instrumentalisation de la culture, art et espace publics

Déry, Louise. 2010. «L'art dans la ville: un contexte pluriel». In *Œuvres à la rue: pratiques et discours émergents en art public*, sous la dir. d'Annie Gérin, p. 11-12. Montréal: Département d'histoire de l'art de l'UQÀM.

Deutsche, Rosalyn. 1996. *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge: The MIT Press, 418 p.

_____. 1998. *The Question of "Public Space"*. En ligne. <http://www.thephotographyinstitute.org/journals/1998/rosalyn_deutsche.html>. Consulté le 28 octobre 2010.

- Gérin, Annie et James S. McLean (dir.). 2009. *Public Art in Canada: Critical Perspectives*. Toronto: University of Toronto Press, 336 p.
- Hayden, Dolores. 1997. *The Power of Place: Urban Landscapes as Public History*. Cambridge: The MIT Press, 316 p.
- Jedy, Henry-Pierre. 1999. *Les usages sociaux de l'art*. Belfort: Circé, 187 p.
- Kwon, Miwon. 2002. *One Place After Another, Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge: The MIT Press, 230 p.
- Lefebvre, Henri. 2000. *La production de l'espace*. 4e éd. Paris: Anthropos, 512 p.
- Ruby, Christian. 2000. *L'État esthétique: Essai sur l'instrumentalisation de la culture et des arts*. Bruxelles: Éditions Labor, 95 p.
- _____. 2001. *L'art public: un art de vivre la ville*. Bruxelles: La Lettre volée, 69 p.
- Senie, Harriet F. et Sally Webster (dir.). 1992. *Critical Issues in Public Art: Content, Context and Controversy*. New York: HarperCollins, 315 p.
- Yúdice, George. 2003. *The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era*. Durham et Londres: Duke University Press, 466 p.

Autres

- Canada, ministère de la Justice. 2011. *Code criminel*. En ligne. <www.justice.gc.ca>. Consulté le 31 juillet 2011.
- Gagnon, Lise. 2009. «Regards sur l'identité, le féminisme et la photographie». Mémoire de maîtrise, Montréal, Département d'histoire de l'art, Université du Québec à Montréal.
- Merlet, Philippe (dir.). 2005. *Le petit Larousse illustré*, 100e éd. Paris: Larousse, 1856 p.