

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

EXPOSER, DIFFUSER, FAIRE ENTENDRE SA VOIX
PRÉSENCE DE L'ART CONTEMPORAIN AUTOCHTONE AU QUÉBEC
ENTRE 1967 ET 2013

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR
PRICILE DE LACROIX

FÉVRIER 2017

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.10-2015). 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, je tiens à remercier chaleureusement mon directeur, Jean-Philippe Uzel, pour sa disponibilité, son intérêt sincère vis-à-vis ce projet et son soutien exceptionnel à chaque étape. Je crois sincèrement qu'il a joué un rôle majeur dans l'accomplissement de ce mémoire. Grâce à lui, je suis désormais persuadée qu'au-delà du sujet de recherche et de sa pertinence, ou encore de la motivation et du sérieux à le mener à bien, c'est la qualité de la relation avec son directeur ou sa directrice de maîtrise qui fait toute la différence.

Je tiens également à exprimer ma reconnaissance envers le nombre incalculable de gens qui ont répondu à mes questions, par courriel ou par téléphone, et qui ont pris le temps de fouiller dans des archives inaccessibles pour moi. Il y a des gens formidables et dévoués aux quatre coins du Québec qui tiennent avec passion des lieux d'exposition permettant de diffuser et faire connaître l'art contemporain autochtone. Impossible de les nommer ici, mais j'espère qu'ils se reconnaîtront.

Il faut que je souligne par ailleurs tout l'amour que j'ai reçu de la part de ma famille et de ma belle-famille durant cet intense processus. Elles m'ont accueillie, logée et nourrie lors de mes nombreux allers-retours à Montréal, m'ont encouragée si souvent, et se sont sincèrement intéressées à ce que je vivais. Leur soutien a été vraiment précieux.

Et bien sûr, mon amoureux, mon co-équipier, mon époux, mon meilleur fan... Je ne pouvais pas ne pas te nommer ici. Tu as cru chaque jour en moi, en mes capacités à réaliser ce défi en deux ans top chrono, et tu m'as donné le courage nécessaire de ne pas baisser les bras dans la dernière et difficile ligne droite. Tu es incroyable! Quel privilège de partager ma vie avec toi. Je sais maintenant que nous sommes prêts pour notre prochain grand défi : notre petite fille qui naîtra dans quelques semaines à peine. J'espère qu'elle aura ton grand coeur.

Enfin, un merci tout spécial à mon Papa là-haut. Je lui dois tout.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES TABLEAUX.....	v
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
1967-2013 : QUATRE DÉCENNIES SOUS LA LOUPE.....	28
1.1 Les arts autochtones en contexte.....	28
1.1.1 Le 20 ^e siècle.....	31
1.1.2 Le pavillon des Indiens d'Expo '67.....	35
1.1.3 Ailleurs à Montréal.....	41
1.2 Les années 1970 et 1980 : de timides avancées.....	42
1.2.1 Regards sur la décennie 1970.....	44
1.2.2 Regards sur la décennie 1980.....	48
1.3 Les hauts et les bas de la décennie 1990.....	55
1.3.1 La « Crise d'Oka » comme point d'entrée.....	55
1.3.2 1992 : « Il n'y a rien à célébrer ! ».....	58
1.3.3 L'après '92.....	62
1.4 La période 2000-2013 : nouveau millénaire, nouvel aire?.....	73
1.4.1 De 2000 à 2007.....	75
1.4.2 2008 : année charnière.....	81
1.4.3 De 2009 à 2013 : une vigueur nouvelle.....	83
CHAPITRE II	
L'ART CONTEMPORAIN AUTOCHTONE AU SEIN DES RÉSEAUX :	
BILAN ET CONSTATS.....	91
2.1 Grands réseaux et réseaux parallèles.....	91

2.1.1	Le rôle insoupçonné des centres d'artistes, maisons de la culture et centres d'exposition.....	91
2.1.2	Du côté des musées d'histoire et d'ethnographie.....	103
2.1.2.1	Les grandes institutions.....	105
2.1.2.2	Dans les communautés : les exemples de Wendake, Odanak et Mashteuiatsh.....	114
2.1.3	La réticence marquée des institutions d'art.....	119
2.2	Deux X deux solitudes.....	132
2.2.1	Solitude anglophones-francophones.....	132
2.2.1.1	L'absence des artistes francophones.....	138
2.2.1.2	La provenance des expositions et des commissaires.....	143
2.2.2	Solitude autochtones-allochtones.....	149
2.2.2.1	Encore peu de mixité.....	152
2.2.2.2	La question des commissaires et conservateurs autochtones.....	158
	CONCLUSION	163
	APPENDICE A	
	LISTE DES EXPOSITIONS.....	180
	BIBLIOGRAPHIE	221

LISTE DES TABLEAUX

Tableaux	Page
1.1	Nombre d'expositions comprenant de l'art contemporain autochtone dans la décennie 1970 au Québec..... 47
1.2	Nombre d'expositions comprenant de l'art contemporain autochtone dans la décennie 1980 au Québec..... 53
1.3	Nombre d'expositions d'art contemporain autochtone par décennie au Québec..... 67
1.4	Nombre d'expositions comprenant de l'art contemporain autochtone dans la décennie 1990 au Québec 68
1.5	Nombre d'expositions comprenant de l'art contemporain autochtone pour la période 2000-2013 au Québec 74
2.1	Comparaison du nombre d'expositions d'art contemporain autochtone présentées dans divers lieux de diffusion en réseaux parallèles au Québec..... 99
2.2	Comparaison de l'évolution des expositions d'art contemporain autochtone au Québec entre les réseaux parallèles et le nombre total comptabilisé.....100
2.3	Comparaison du nombre d'expositions d'art contemporain autochtone au Québec au sein des réseaux de diffusion.....104

2.4	Expositions d'art contemporain autochtone dans les différentes institutions d'histoire et d'ethnographie au Québec entre 1967 et 2013.....	106
2.5	Expositions d'art contemporain autochtone dans les différentes institutions d'art du Québec entre 1967 et 2013.....	121
2.6	Expositions d'art contemporain autochtone au Québec entre 1967 et 2013, selon leur type.....	154

RÉSUMÉ

Ce mémoire se penche sur la diffusion de l'art contemporain autochtone au Québec de 1967 à 2013. Grâce à un corpus constitué de 640 expositions comprenant au moins un artiste des Premières Nations, métis ou inuit s'étant tenues quelque part dans la province à l'intérieur de ces 46 années, il a été possible de dresser un portrait global raisonné de ce qui s'est fait - ou ne s'est pas fait - concrètement, au-delà des *a priori* maintes fois reconduits. Il démontre, par exemple, que la décennie 1990 n'a pas été si « désertique » qu'il n'y paraît, mais que la période 2000-2013, malgré son apparente vigueur, cache plusieurs dynamiques à l'œuvre au Québec rendant la reconnaissance et l'intégration des artistes autochtones dans le grand réseau des arts contemporains encore difficile. Ce mémoire apporte un éclairage sur le rôle marquant joué par les réseaux parallèles dans la diffusion de l'art contemporain autochtone, celui, parfois novateur, joué par les musées d'histoire et d'ethnographie ainsi que par les musées au sein même des communautés autochtones, puis la fermeture bien visible des institutions d'art du Québec jusqu'au milieu des années 2000. Il met également en lumière la présence de solitudes existantes au Québec, c'est-à-dire celle qui opère une division entre les artistes autochtones francophones et anglophones, favorisant grandement ces derniers, ainsi qu'entre artistes autochtones versus allochtones, les deux se mélangeant encore difficilement au sein des expositions. Enfin, ce mémoire permet de constater qu'en quatre décennies, le nombre d'artistes autochtones pratiquant de manière professionnelle au Québec n'a cessé d'augmenter, que Montréal s'est inscrite de plus en plus comme une métropole pouvant attirer des artistes autochtones de calibre national et international, que certaines régions du Québec, comme le Saguenay et l'Abitibi, ont, contrairement à d'autres, fait preuve d'une ouverture certaine face à l'art autochtone, mais également qu'il y a eu - et qu'il y a peut-être encore - une corrélation entre événements festifs et expositions accrues d'art contemporain autochtone, ce qui a tendance à le garder dans le domaine du folklore au Québec, et nuire véritablement à la reconnaissance des artistes professionnels.

Mots clés: art contemporain autochtone, expositions, diffusion, artistes des Premières Nations, métis et inuits, réseaux parallèles, musées d'ethnographie, musées autochtones, institutions d'art, solitude francophone-anglophone, solitude autochtone-allochtone.

INTRODUCTION

Flight (L'envolée). L'œuvre tout en poésie et en légèreté de la Mohawk Hannah Claus flotte au-dessus de la tête des visiteurs qui pénètrent dans l'exposition *C'est notre histoire. Premières Nations et Inuit du XXI^e siècle* au Musée de la civilisation de Québec. Plusieurs ne la remarquent pas, ou l'aperçoivent plus tard, un peu par hasard, au cours de leur déambulation aléatoire dans la salle. Ceux qui lèvent les yeux dès leur entrée, bien souvent incités par un guide qui en discute en guise d'introduction à la visite commentée, semblent surpris. « De l'art contemporain autochtone? Ça? » Mi-songeur, mi-émerveillé, leur visage paraît se demander ce que cette œuvre a d'« autochtone », et si une artiste des Premières Nations peut bel et bien employer de tels matériaux contemporains sans paraître inauthentique. Cette situation, nous avons pu l'observer des centaines de fois¹. Très rares, voire quasi inexistantes, sont ceux qui n'en sont pas alors à leur premier contact avec l'art contemporain autochtone. Devant une telle méconnaissance du public, aussi généralisée, une interrogation s'impose. Comment se fait-il que si peu de gens aient déjà entendu le nom de l'artiste algonquienne Nadia Myre, n'aient croisé pas même une seule fois une œuvre du Huron Zacharie Vincent, ou encore aient une quelconque idée sur le fait qu'il existe des artistes professionnels autochtones, qui ne sont pas nécessairement inuits, dans la province?

¹ Nous sommes à l'emploi du Musée de la civilisation comme guide-animatrice depuis 2011, et avons offert d'innombrables visites guidées, notamment dans les expositions *Nous, les Premières Nations* comprenant deux œuvres de l'Inue Diane Robertson (qui a fermé ses portes en 2012), puis *C'est notre histoire. Premières Nations et Inuit du XXI^e siècle* (ouverte depuis 2013).

En 2011, Laurier Lacroix signait un texte intempestif dans l'ouvrage *Patrimoine et Histoire de l'art au Québec* pour dénoncer l'échec des historiens d'art à constituer un véritable patrimoine d'art inscrit dans l'imaginaire collectif québécois². Si une très vaste majorité des Québécois ne peut en effet décrire brièvement une seule œuvre de Jean-Paul Riopelle, avoir une quelconque idée de l'apport d'Antoine Plamondon à l'histoire de l'art au Québec, ou sait ce que signifie l'acronyme BGL, contrairement aux Français qui peuvent par exemple parler assez aisément de *La Liberté guidant le peuple* de Delacroix, se pourrait-il également que la présence des artistes autochtones dans le paysage artistique québécois leur échappe encore complètement? Cet échec de l'histoire de l'art et de la muséologie de façon générale dans la province serait ainsi plus vaste encore : non seulement les Québécois ne pourraient parler d'œuvres marquantes de leur patrimoine, mais ils ignoreraient également que les arts autochtones en font partie, et qu'en plus, actuellement, des artistes issus des Premières Nations et inuits se démarquent sur la scène artistique contemporaine nationale et internationale.

Ce sont nos réflexions sur le sujet qui nous ont poussée à rédiger ce mémoire, qui se penche sur la question de la diffusion des arts autochtones au Québec. Plus précisément, il étudie la présence / absence des arts contemporains des Premières Nations, des Métis et des Inuits dans les lieux d'exposition de la province, entre 1967 et 2013, afin de saisir non seulement ce qui a été fait ou n'a pas encore été fait vis-à-vis des arts visuels contemporains autochtones, mais aussi afin de dresser un portrait des

² Laurier Lacroix, « L'historiographie de l'histoire de l'art au Québec et l'échec patrimonial – quelques remarques intempestives », dans *Patrimoine et histoire de l'art au Québec : enjeux et perspectives*, sous la dir. d'Étienne Berthold et de Nathalie Miglioli. (Québec: Presses de l'Université Laval, 2011), 163-171.

réseaux et des dynamiques à l'œuvre au Québec à ce sujet. Plusieurs historiens de l'art, sociologues, commissaires et artistes, autochtones et allochtones ont, comme nous le verrons, reproché au milieu des arts québécois sa fermeture particulière, voire son retard marqué, face aux arts autochtones dans les années 1990, puis ont salué son soudain rattrapage dans les années 2000. Qu'en est-il vraiment ? Ces critiques, suivies par ces louanges, sont-elles le fruit d'impressions générales ou de faits avérés ? C'est ce que nous souhaitons démystifier par l'analyse exhaustive du large corpus d'expositions que nous avons pu dresser.

Barèmes et terminologies

Le titre de notre mémoire a pu laisser le lecteur songeur. Car discuter d'art *contemporain* autochtone, au Québec précisément, sur une période déterminée de près de 50 ans, peut effectivement soulever plus d'une interrogation. Est-il à propos d'étudier, en 2016, les arts autochtones indépendamment des arts allochtones ? Et d'abord, qu'est-ce qui définit encore un Autochtone par rapport à un non-Autochtone au 21^e siècle ? Ces questions sont effectivement complexes et ne peuvent être résolues en quelques lignes. Mais il existe bel et bien actuellement un contexte politique mondial où les revendications des Premiers peuples se font entendre plus que jamais sur tous les continents, et auxquelles les artistes prennent d'ailleurs part de manière active. Comme l'affirme l'historienne de l'art et commissaire mohawk Lee-Ann Martin, « au cours des vingt dernières années, les artistes autochtones ont mis en place une histoire activiste fondée sur des stratégies d'autodétermination définies et lancées

collectivement par les artistes eux-mêmes³ ». C'est pourquoi nous croyons qu'il est encore tout à fait pertinent d'employer le terme « autochtone » pour discuter de productions artistiques volontairement distinctes qui poursuivent des objectifs précis et avoués. En effet, au Québec comme au Canada, des artistes issus des Premières Nations, métis et inuits emploient les langages de l'art contemporain pour affirmer leur présence et leur survivance, exprimer leurs visions du monde, raconter leurs histoires, revendiquer également, tout en s'auto-identifiant volontairement comme Autochtones. Ces formes d'expression ne sont d'ailleurs pas autochtones parce qu'elles présentent des thématiques autochtones, mais parce que les artistes s'affirment comme tel⁴. Même si la question de l'identité culturelle n'est plus tellement discutée par ces artistes depuis plus d'une décennie en Amérique du Nord⁵, ces derniers semblent encore tenir fermement à leur identité autochtone, qu'ils jugent utile et nécessaire. Car s'ils renonçaient à cette spécificité, ils auraient possiblement le sentiment d'assumer une certaine forme d'assimilation, d'avoir été « dilués » par les nouvelles formes du colonialisme dans un Canada dont « (...) la souveraineté étatique, affirmée à partir du droit colonial, n'y est aucunement remise en question⁶ ». Le maintien d'une telle

³ Lee-Ann Martin citée dans France Trépanier et Chris Creighton-Kelly, *Comprendre les arts autochtones au Canada aujourd'hui. Un examen de la connaissance et de la documentation*. (Ottawa: Conseil des Arts du Canada, 2011), 36. Récupéré de <http://www.conseildesarts.ca/publications_f>.

⁴ Skawennati Tricia Fragnito, « Five Suggestions for Better Living », dans *On aboriginal representation in the gallery*, sous la dir. de Lynda Jessup. (Hull: Musée canadien des civilisations, 2002), 230.

⁵ Gerald McMaster, « Introductions: Mixing It Up », dans *Remix. New Modernities in a Post Indian World*, sous la dir. de Joe Baker et Gerald McMaster. (Phoenix/New York: Heard Museum/National Museum of the American Indian, 2008), 57.

⁶ Sylvie Poirier, « Pratiques et stratégies de résistance et d'affirmation en milieu autochtone contemporain », dans *Autochtonie. Vues de France et du Québec*, sous la dir. de Natacha Gagné, Marie Salaün et Martin Thibault. (Québec: Les Presses de l'Université Laval, 2009), 332.

identité devient alors un outil stratégique pour lutter de manière politique contre les formes que prennent actuellement le néocolonialisme. Toutefois, ces artistes s'entendent généralement aussi sur le fait que le terme « autochtone » est une nécessité seulement dans le cadre de cette condition néo-coloniale ; il s'agit d'une forme d'essentialisme stratégique, terme développé par la théoricienne de la littérature Gayatri C. Spivak⁷ puis repris, entre autres, par l'artiste et théoricien métis David Garneau⁸ qui permettrait aux Autochtones d'affirmer une identité - ou des identités - en opposition aux Euro-Canadiens dans un contexte post-contacts et post-réserves. L'autochtonie serait donc une identité politique et temporaire, mais une identité stratégique essentielle conçue par une volonté collective et par une nécessité de résistance et de solidarité. Ou comme l'écrivait Robert Houle dans le catalogue d'exposition de *Terre, Esprit, Pouvoir* en 1992, bien que les artistes représentent une multitude d'identités culturelles, d'héritages spirituels et de territoires ancestraux,

ils partagent néanmoins une histoire commune : une histoire d'annexion culturelle, de transgression spirituelle et d'appropriation territoriale. C'est à la fois un lien commun basé sur une souffrance collective faite d'humiliation et d'aliénation et aussi une particularité qui les arme de la volonté de continuer à se battre pour la reconnaissance du droit inhérent à l'autodétermination⁹.

⁷ Gayatri C. Spivak, *Les subalternes peuvent-elles parler?* (Paris: Éditions Amsterdam, 2009).

⁸ David Garneau parle, lui, d'un « essentialisme nécessaire » (*necessary essentialism*). Voir David Garneau, « Necessary Essentialism and Contemporary Aboriginal Art », communication présentée dans le cadre de *Essentially Indigenous? Contemporary Native Arts Symposium*. (New York: National Museum of the American Indian, mai 2011).

⁹ Robert Houle, « L'héritage spirituel des anciens », dans *Terre, Esprit, Pouvoir. Les Premières Nations au Musée des beaux-arts du Canada*, sous la dir. de Diana Nemiroff, Robert Houle et Charlotte Townsend-Gault. (Ottawa: Musée des beaux-arts du Canada, 1992), 69.

Nous souhaitons ainsi reconnaître que n'est pas Autochtone celui ou celle qui possède sa « carte d'Indien » selon les modalités de la *Loi sur les Indiens* actuellement en vigueur au Canada, mais est Autochtone celui ou celle qui s'auto-identifie d'abord comme tel, pour des raisons diverses qui lui appartiennent, selon ce que l'Organisation des Nations unies (ONU) a statué en septembre 2007 dans le cadre de la *Déclaration des Nations unies sur les droits des peuples autochtones*, et que de nombreux théoriciens autochtones partagent¹⁰. Une telle notion d'auto-identification, englobante et inclusive, permet non seulement de contourner les critères coloniaux réducteurs, mais affirme également la présence de plusieurs formes d'autochtonies au Canada et ailleurs dans le monde, d'identités plurielles, hétérogènes et parfois métissées.

Si ces artistes autochtones choisissent d'employer les langages de l'art contemporain tout en intégrant des matériaux et/ou des thématiques parfois plus « traditionnelles » dans leur pratique - mais pas toujours - et de développer une carrière professionnelle qui s'insère sans difficulté dans le système occidental¹¹ des beaux-arts, c'est d'une certaine façon pour affirmer la validité et la vigueur des cultures autochtones ainsi que leur place légitime

¹⁰ Garneau, *op. cit.* ; Christine Lalonde, « Introduction: au carrefour de l'indigénité, de la mondialisation et de l'art contemporain », dans *Sakahàn. Art indigène international*, sous la dir. de Greg A. Hill, Candice Hopkins et Christine Lalonde. (Ottawa : Musée des beaux-arts du Canada, 2013), 14-20 ; Hilary N. Weaver, « Indigenous Identity. What Is It, and Who Really Has It? ». *American Indian Quarterly*, 25, no. 2 (2001): 240-255.

¹¹ Le choix de ce terme est délicat. Certains artistes autochtones le rejettent, affirmant que les Premières Nations et les Inuits d'Amérique du Nord sont inclus géographiquement dans cette partie du monde appelée « l'Occident ». Nous reconnaissons et respectons ce malaise. Toutefois, nous avons choisi de l'employer pour faire référence à un système comprenant un ensemble d'attitudes coloniales – une sorte de vision du monde – d'origine européenne, mais répandues sur le continent nord-américain ainsi que dans d'autres régions du monde. C'est « un mélange complexe et puissant d'histoire, d'anthropologie et de politique [...] qui a des ramifications dans l'histoire de l'art et le discours sur l'art ». Voir Trépanier et Creighton-Kelly, *op. cit.*, 48.

dans le monde actuel. Grâce aux langages de l'art contemporain, les artistes autochtones permettent aux Premiers peuples de s'émanciper, de se nommer et de se réapproprier, en plus de faire voler en éclats les images figées et romanesques employées par le colonisateur¹². Loin d'être une stratégie inauthentique ou qui témoignerait d'une quelconque forme d'assimilation, c'est, comme l'affirme l'artiste cherokee Jimmie Durham, au contraire « très indien de prendre de nouvelles idées, si elles sont utiles. Tout ce qui est venu d'Europe a été transformé efficacement. [...] Nous pouvons faire ça en raison de notre intégrité culturelle et parce que nos sociétés sont dynamiques et capables d'adopter de nouvelles idées¹³ ». Ainsi, il est de plus en plus difficile de parler, dans le contexte des arts autochtones, de productions hybrides, terme auquel un certain nombre d'artistes est désormais allergique¹⁴, même s'il est encore largement employé. Car ceux-ci ne se perçoivent en aucun cas comme étant à mi-chemin entre deux mondes en opposition binaire : les cultures autochtones traditionnelles versus la culture blanche contemporaine. Ils conçoivent plutôt leur identité et leurs œuvres comme issues de connexions complexes, d'interrelations, de dialogues entre cultures sans cesse en mouvement et dont les frontières sont extrêmement poreuses. Le résultat offre une variété de propositions artistiques originales et parfois franchement innovantes qui impliquent qu'on les aborde, pour mieux les saisir, en tenant compte à la fois du ou des contextes culturels desquels elles

¹² Guy Sioui Durand, « Jouer à l'Indien est une chose, être Amérindien en est une autre ». *Recherches amérindiennes au Québec*, 33, no. 3 (2003): 23-35.

¹³ Traduit par Lucy Lippard, « Esprits captifs ». *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 28 spécial Magiciens de la Terre (1989): 107.

¹⁴ Emily Falvey, « One and Many. Nadia Myre fuses the personal and political ». *Canadian Art*, automne 2015 (2015): 134. Récupéré de <http://canadianart.ca/features/nadia-myre-fuses-the-personal-and-the-political/>

sont issues et des préoccupations esthétiques qu'elles peuvent proposer¹⁵. Et le fait que bien des artistes intègrent aux langages contemporains certains aspects traditionnels à leurs oeuvres permet bel et bien, encore aujourd'hui, de caractériser de manière spécifique les productions autochtones par rapport aux autres. C'est pourquoi nous sommes consciente qu'il est parfois délicat d'employer le terme « contemporain » pour désigner ces productions éclatées et originales. Non pas que ce terme ne peut être appliqué, mais parce que son usage renvoie bien souvent à une vision purement occidentale de l'art, issue de paramètres coloniaux opérant des divisions racistes entre art et artisanat, primitif et moderne, beaux-arts et arts ethniques, pureté et impureté, etc. Cette vision impose généralement une analyse des œuvres et du travail des artistes autochtones qui ne correspond que très mal à ce qu'ils font vraiment, et pose des embûches majeures quant à leur processus de reconnaissance, de légitimation et d'intégration dans le milieu des arts avec un grand « A ». Étant parfaitement consciente de cette problématique, nous avons tout de même choisi d'employer le terme « contemporain » dans ce mémoire pour qualifier le travail d'artistes qui, tout en rejetant les critères d'authenticité et de pureté culturelle¹⁶, s'insèrent volontairement, à leur manière, dans le système des arts visuels nord-américain. Comme l'expliquent les historiennes de l'art Janet C. Berlo et Ruth B. Phillips, « beaucoup d'artistes amérindiens ont été formés dans des écoles d'art américaines ou canadiennes, et sont très au fait des débats qui ont lieu à New York, Santa Fe, Vancouver ou Toronto¹⁷ ». Et même si cela ne les

¹⁵ Trépanier et Creighton-Kelly, *op. cit.*, 51.

¹⁶ *Ibid*, 54.

¹⁷ Janet Catherine Berlo et Ruth B. Phillips. *Amérique du Nord, arts premiers*. (Paris: Albin Michel, 2006), 11-12.

empêchent pas de contester le système artistique occidental¹⁸, ils ont des pratiques très personnelles et individuelles qui se définissent surtout par « l'adoption de styles, de genres et de modes de représentations occidentaux en vue de créer des œuvres indépendantes du contexte communautaire ou cérémoniel¹⁹ ». Ainsi, l'art contemporain autochtone ne se détermine pas tellement par une ou des dates précises d'apparition, mais correspond plutôt au développement de nouvelles pratiques dans les années 1960, 1970 et 1980, souvent très politiques et engagées, comme celles du Cherokee Jimmie Durham, du Cri et Pied-Noir Gerald McMaster, du Seneca-Tuscarora George Longfish, de l'Ojibwé Carl Beam ou de la Mohawk Shelley Niro²⁰.

Le fait de se pencher sur la diffusion des arts autochtones à l'intérieur des frontières du Québec précisément pourrait également être discutable. Après tout, plusieurs nations ne reconnaissent pas certaines frontières actuelles qui découpent l'Amérique du Nord²¹. Même si nous soulignons et comprenons les origines de cette non-reconnaissance, nous croyons qu'il existe une réalité particulière dans la province, différente des autres provinces canadiennes, vis-à-vis des arts autochtones, mais aussi des questions autochtones de manière plus large. En effet, plusieurs textes écrits principalement dans les années 1990 et 2000 soulignent ces spécificités québécoises ainsi que les difficultés particulières que doivent affronter les artistes autochtones pour développer une carrière au Québec. La plus longue

¹⁸ C'est-à-dire qu'ils contestent surtout l'attribution de bourses, le système de collecte et d'exposition des objets, la détermination des prix sur le marché, etc. Voir *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*, 218.

²⁰ *Ibid.*, 242.

²¹ Trépanier et Creighton-Kelly, *op. cit.*, 12.

et double histoire coloniale spécifique à la province²², la langue française dans un contexte nord-américain largement anglophone, la Crise d'Oka, la démographie autochtone moins importante ainsi que la présence moins marquée d'Amérindiens dans les milieux urbains qu'ailleurs au pays, ne sont que quelques-unes des raisons évoquées²³. Nos échanges informels avec plusieurs artistes autochtones du Québec, tout comme les conclusions de ce mémoire, abondent généralement dans le même sens que ce que ces textes ont maintes fois répété.

Le choix d'étudier 46 années de diffusion des arts contemporains autochtones au Québec, c'est-à-dire comprises entre 1967 et 2013 inclusivement, a été déterminé par le fait que ces dates sont marquantes à plusieurs égards, tout en balisant une période riche et suffisamment significative à analyser. En effet, 1967 d'abord, qui correspond à l'année du Pavillon des Indiens d'Expo '67 à Terre des Hommes (l'île Notre-Dame à Montréal), représente la toute première manifestation collective d'art contemporain autochtone sur le territoire québécois. Cet événement loin d'être anodin s'est avéré incontournable pour l'histoire de l'art autochtone du pays et est considéré aujourd'hui par bon nombre d'artistes autochtones comme une véritable source d'inspiration, qu'elle soit identitaire, artistique, politique, ou autre. En effet, cette toute première manifestation collective forte d'art contemporain autochtone « illustre de manière critique et habile la lutte

²² Sherry Farrell Racette, « *Tawâyihk: Thoughts from the Places in Between* ». *RACAR, Polemics / Polémiques. Langue autochtone : langue, oralité, communication*, sous la dir. de Louise Vigneault, 41, no1 (2016): 27-30.

²³ *Ibid.* ; Aseman Sabet, « Catégorisations heuristiques: l'art contemporain autochtone au Québec ». *esse arts + opinions*, no 81 (2014): 108-117 ; Line Ouellet, « Introduction », dans *Au fil de mes jours*, sous la dir. de Lee-Ann Martin. (Québec: Musée national des beaux-arts, 2005), 4-5 ; Jean-Christophe Laurence, « 11 nations: l'art autochtone sort de l'ombre. » *La Presse* (Montréal), 23 décembre, 2011.

des peuples autochtones en vue de préserver [...] leur intégrité culturelle, leur primauté et leur souveraineté²⁴ ». On a par la suite constaté que « la plupart des artistes qui y furent présentés eurent une place importante dans l'histoire de l'art autochtone et firent valoir une nouvelle approche artistique en résonance avec leur histoire²⁵ ». Ainsi, l'année 1967, dont nous discutons plus en détails au début du chapitre un, incarne une amorce prometteuse pour l'art contemporain autochtone au Québec et constitue un excellent point de départ pour notre recherche. L'année 2013, en revanche, qui clôt notre période d'étude, constitue non seulement une année charnière par la présentation de manifestations collectives significatives d'art autochtone, mais également par le nombre élevé d'expositions totales qui ont eu lieu aux quatre coins de la province. En effet, 45 expositions ont pu être dénombrées cette année-là à l'intérieur de nos recherches, faisant de 2013 le moment le plus dynamique dans la diffusion des arts autochtones au Québec depuis 1967. Parmi ces expositions, se trouvent des manifestations collectives, duo et individuelles, exclusivement autochtones ou incluant des artistes allochtones, présentant tout autant le travail d'artistes professionnels établis que d'artistes de la relève, et ce, dans plusieurs régions du Québec (Montréal, Québec, Gatineau, Sherbrooke, Trois-Rivières, Baie-St-Paul, Sept-Îles, ainsi qu'en Gaspésie et au Lac-St-Jean). Nous nommons plusieurs de ces expositions à la fin du chapitre un. Ainsi, il apparaît qu'un chemin significatif a été parcouru en 46 années. Refermer ici notre fenêtre d'étude permet d'entrevoir plus de quatre décennies d'exposition d'art autochtone au

²⁴ Steven Loft, « Réflexions sur vingt ans d'art autochtone », dans *Les Cahiers de la fondation Trudeau*, (conférence prononcée à l'Université de Victoria, 8 février, 2012): 19. Récupéré de http://www.fondationtrudeau.ca/sites/default/files/u5/reflexions_sur_vingt_ans_dart_autochtone_-_steven_loft.pdf.

²⁵ Anaïs Janin, « Le pavillon des Indiens du Canada d'Expo 67: une étape vers l'affirmation politique et artistique amérindienne moderne ». *Cahiers ODENA. Au croisement des savoirs*, no. 2009-05 (2009): 11

Québec de manière à en tirer des conclusions révélatrices. Et bien que d'autres manifestations d'art autochtone significatives se soient tenues au Québec après 2013, nous avons jugé qu'il était plus pertinent de clore notre période d'étude de manière à pouvoir préserver un minimum de recul face à celle-ci.

Méthodologie

Ces barèmes ayant été établis, notre recherche nous permettant de dresser une liste la plus complète possible d'expositions d'art contemporain autochtone au Québec entre 1967 et 2013, dans le but de l'analyser en détails, a pu débuter. Les curriculum vitae d'artistes, monographies, catalogues d'expositions, articles, archives de divers lieux de diffusion (surtout en ligne ou documents envoyés par courriel) ainsi que celles d'Artexte, ont constitué nos sources premières d'informations. Toutefois, cette recherche étalée sur plusieurs mois a comporté quelques embuches majeures, notamment en ce qui concerne la disponibilité même des archives ou la précision des informations au sujet de certaines expositions. De nombreux espaces de diffusion du Québec ne possèdent en effet aucun lieu accessible pour la consultation d'archives. Celles-ci ont soit été détruites ou fragmentées, ou n'ont simplement jamais été classées faute de personnel pour s'en charger. Également, plusieurs de nos demandes pour consulter des archives sont tout simplement restées sans réponse. Nous comprenons les défis que rencontrent actuellement les divers lieux d'exposition du Québec, bien souvent tenus à bout de bras par un nombre infime d'employés. Toutefois, cette réalité rend bel et bien complexe tous travaux de recherche se penchant sur ce qui s'est déroulé dans ces lieux de diffusion aux quatre

coins de la province au cours des dernières décennies. Par conséquent, nous sommes consciente que le fait que les informations au sujet des expositions dans les années 2000 sont plus disponibles que pour la décennie 1970, ou plus facilement accessibles dans les grands lieux de diffusion montréalais que dans les plus petits situés en Gaspésie ou en Abitibi, par exemple, a une certaine influence sur les résultats de nos recherches. Il était de toute façon impossible, dans un contexte de maîtrise impliquant moins de deux années de recherche, de faire un tour complet de tous ces lieux répartis sur le vaste territoire québécois. C'est pourquoi nous avons tenté de procéder de manière stratégique en passant d'abord au peigne fin tous les musées d'art et d'ethnographie de la province, puis toutes les galeries d'art reconnues et galeries universitaires, ainsi que les centres d'artistes et d'exposition où au moins un artiste autochtone a déjà exposé, ce que nous pouvions voir par les curriculum vitae. Ainsi, un lieu d'exposition ne comportant aucun élément sur les arts autochtones dans sa mission, aucune mention d'exposition d'un artiste autochtone ni aucune, ou très peu, d'archives disponibles pour la recherche, était rapidement écarté de notre enquête. Il est donc tout à fait probable que certaines, voire même plusieurs expositions, nous aient échappé. Les contraintes mentionnées nous forcent à admettre humblement les limites de cette recherche, qui, pour être vraiment complète, nécessiterait un investissement de temps beaucoup plus substantiel. Néanmoins, nous croyons être parvenue à dresser un portrait global assez réaliste et représentatif de la situation des arts visuels autochtones dans la province.

Il importe également de souligner que nous n'avons pas retenu toutes les expositions trouvées. En effet, certaines mentions d'expositions comportaient si peu d'informations qu'il était impossible de les intégrer dans un corpus élaboré. Par exemple, lorsqu'un curriculum vitae d'artiste

mentionnait simplement une année d'exposition avec un titre (de l'exposition ou de son œuvre?) et dont nous ne parvenions à trouver la trace nulle part ailleurs, nous choissions de ne pas l'intégrer à notre recherche. Une exposition devait en effet donner au minimum une année précise, son lieu de diffusion, ainsi que le ou les noms des artistes inclus dans l'exposition. Idéalement, le titre de l'exposition, les dates précises de début et de fin ainsi que le nom du commissaire devaient aussi être disponibles. Parfois, il a fallu déterminer au cas par cas si une exposition méritait d'être ajoutée à notre corpus malgré le peu d'information à son sujet. Sa mention par deux sources différentes (et pas seulement un C.V. d'artiste, car certains nous portaient à douter de leur précision et même parfois de leur crédibilité) permettait bien souvent d'en justifier l'intégration dans notre corpus. Évidemment, il fallait qu'au moins un artiste autochtone ait participé à l'exposition retenue ; même si parfois il se perdait dans une masse nombreuse d'artistes allochtones. Toutefois, nous avons fait le choix difficile de ne pas retenir toutes les pratiques. En effet, à un certain point de notre recherche, il est apparu nécessaire de nous interroger non plus uniquement sur les termes « contemporain » ou « autochtone », mais également sur les termes « artiste » et « arts » pour déterminer à quels critères devaient répondre les artistes à retenir, et quelle(s) forme(s) d'art ceux-ci devaient pratiquer pour être intégrés dans notre corpus. Nous ne voulions pas appliquer une forme de discrimination en fonction de critères esthétiques. D'un autre côté, toutes les pratiques ne s'équivalent pas, et cela même au-delà des paramètres de l'histoire de l'art occidentale jugés trop eurocentriques par le milieu des arts autochtones.

Ainsi, pour être ajoutée à notre corpus, une exposition devait comprendre au minimum un artiste répondant aux trois critères suivants.

D'abord, l'artiste devait s'auto-identifier de manière claire comme étant autochtone. Nous pensons en effet que pour faire partie de la catégorie des arts autochtones, un artiste doit mettre de l'avant de façon assez évidente son identité amérindienne. Non pas nécessairement à travers les œuvres qu'il produit, pour faire suite à ce que nous avons souligné plus haut dans cette introduction, mais dans la manière dont il se présente et définit sa démarche artistique. À cet effet, dans le cadre de la grande exposition collective *Sakahàn* au Musée des beaux-arts du Canada en 2013, l'une des commissaires écrivait en introduction au catalogue d'exposition que l'auto-identification avait été employée comme premier critère pour le choix des artistes, spécifiant que chacun d'eux se considère « à la fois Autochtone et membre d'un groupe culturel particulier²⁶ ». Ainsi, un artiste autochtone, de notre point de vue, établit clairement ses origines sur sa page Web, et/ou dans son curriculum vitae, et/ou dans les divers textes qui le présentent (cartels ou descriptifs d'expositions, articles, monographies, etc). Cela ne laisse aucune ambiguïté. Nous avons ainsi éliminé de notre liste les artistes qui, à la suite d'une recherche plus approfondie, ne semblaient nulle part affirmer clairement leur(s) origine(s) précise(s). Pour cette raison, des artistes comme Rita Letendre, ou encore une certaine partie de la carrière de Raymond Dupuis, n'ont pas été intégrés au corpus. Dans le cas de Letendre, bien que la Galerie Simon Blais qui la représente mentionne désormais ses origines abénaquises du côté de sa mère, et qu'elle ait été présentée en 2012 avec 24 artistes autochtones lors de la première Biennale d'art contemporain autochtone chez Art Mûr, celle-ci ne s'est jamais identifiée Autochtone au cours de sa longue et prolifique carrière. C'est un fait très récent que ses origines abénaquises soient mises de l'avant, et cela ne semble en aucun cas avoir défini sa carrière artistique. Le conservateur et

²⁶ Lalonde, *op. cit.*, 14-20.

artiste mohawk Steven Loft la décrit d'ailleurs comme étant « *fully absorbed into mainstream Canadian art history, and she is seldom seen in relation to aboriginal art*²⁷ ». Dans le cas de Raymond Dupuis, qui a redécouvert ses origines malécites à la fin des années 1990, nous avons choisi d'intégrer toutes les expositions auxquelles il participe à partir de l'année 2000. En effet, dès ce moment, il commence à exposer aux côtés d'artistes autochtones et à s'affirmer comme tel, ce qui semble influencer directement sa démarche artistique. Bien que sa longue et prestigieuse carrière a débuté dans les années 1960, il est véritablement possible de dire qu'il devient un artiste autochtone au tournant du nouveau millénaire. Ces deux exemples montrent bien à quel point l'auto-identification est véritablement un critère essentiel. Non seulement il délimite certains contours à la catégorie de l'art contemporain autochtone sans employer des barèmes occidentaux, mais il permet également d'éviter que des artistes possédant des origines autochtones mais ne souhaitant pas nécessairement entrer dans cette catégorie n'y soient intégrés « de force ».

Le critère des arts visuels a été appliqué en second lieu pour déterminer les pratiques à intégrer dans notre corpus. En effet, le monde des arts étant très vaste, et notre objectif étant de comprendre la dynamique entre les arts autochtones et les lieux d'exposition au Québec, il est apparu nécessaire de faire un tel choix. Le théâtre, la danse ou la musique, par exemple, sont actuellement, au Québec comme au Canada, des milieux artistiques investis de productions autochtones variées et extrêmement riches. Les compagnies de théâtre Ondinnok ou Menuentakuan, des artistes de la chanson comme Florent Vollant, Elisapie Isaac et Samian, ou encore

²⁷ Steven Loft cité dans Nancy Tousley, « Aboriginal art report: The Group of Who? ». *Canadian Art*, 26 mai, 2011. Récupéré de http://canadianart.ca/features/aboriginal_art/

des poètes-performeurs comme Joséphine Bacon et Natasha Kanapé Fontaine, enrichissent grandement le milieu des arts du Québec. Mais chacune de ces disciplines sont des mondes en eux-mêmes, qui mériteraient d'être étudiés en fonction des dynamiques propres qui les régissent. Nous avons donc choisi de nous concentrer uniquement sur les pratiques correspondant à la définition des arts visuels établie par Guy Bellavance dans le cadre d'une vaste étude sur le sujet déposée en 2012 pour le Conseil des arts du Canada. Bien qu'il admette que la notion même d'arts visuels est un concept assez récent, en évolution, et dont les présupposés sont en tension, il parvient tout de même à en établir les contours:

La notion sert ainsi aujourd'hui, d'une part, à regrouper ces formes d'art de « longue tradition » qui formaient autrefois l'univers des Beaux-arts : la peinture et la sculpture, le dessin et la gravure, ainsi qu'une part non négligeable des métiers d'art (*fine craft*) et de l'architecture. D'autre part, la nouvelle notion inclut dorénavant un ensemble de pratiques émergentes [...]: pratiques photographiques, vidéographiques, infographiques et numériques, ainsi que de toutes nouvelles formes d'art comme l'installation, la performance et diverses formes d'intervention dans les espaces publics ou les communautés²⁸.

Bellavance souligne toutefois que les arts visuels ne relèvent pas tout à fait, ou pas uniquement, d'un ensemble de pratiques nommées, mais également d'un environnement duquel elles émergent et peuvent évoluer.

La réalité des arts visuels tient moins à la réunion d'un ensemble de disciplines ou de métiers définitivement bien établis [...] qu'à un ensemble de « dispositifs » communs de production et de présentation spécifiques à ce secteur : musées, galeries, centres d'artistes, revues d'art, collections, bourses, subventions, commandes publiques, tous clairement consacrés aux « arts visuels »²⁹.

²⁸ Guy Bellavance. « Le secteur des arts visuels au Canada: synthèse et analyse critique de la documentation récente ». (Québec: Institut national de la recherche scientifique, Centre Urbanisation culture société, pour le Conseil des arts du Canada, 2012), 3.

²⁹ *Ibid*, 4-5.

Ainsi, les pratiques propres aux arts visuels s'insèrent dans un système présent au sein du monde des arts qui leur correspondent, et ce même système permet de valider les pratiques professionnelles dans le champ des arts visuels. Pratiques et système se répondent donc, créent ensemble une (ou des) dynamique(s) unique(s), ce qui permet d'en justifier l'étude de manière coordonnée.

C'est pourquoi le troisième critère pour déterminer si un artiste devait être intégré à notre corpus est en continuité logique avec ce qui vient d'être évoqué : celui de la reconnaissance. Car nous estimons qu'il ne suffit pas d'employer l'un ou l'autre des médiums d'expression du champ des arts visuels pour être un artiste professionnel. Il faut également que le système qui constitue ce champ valide, d'une façon ou d'une autre, sa pratique. À cet effet, la Loi sur le statut professionnel des artistes des arts visuels du Québec déclare qu'est professionnel tout artiste qui : 1. se déclare comme tel, 2. crée pour son propre compte, 3. dont les œuvres sont exposées, produites, publiées et représentées en public et 4. a reçu de ses pairs des témoignages de reconnaissance comme professionnel³⁰. C'est pourquoi nous avons choisi de retenir les artistes qui, à un moment ou à un autre de leur carrière, ont obtenu une forme de validation de la part du système des arts visuels. Cette reconnaissance pouvait venir du milieu universitaire, comme avoir complété un baccalauréat ou une maîtrise en arts visuels, ou encore de ses pairs, via une bourse par exemple, par l'exposition de ses œuvres, de manière individuelle ou collective, dans un lieu d'art reconnu, ou par la publication d'un article dans une revue spécialisée ou d'une monographie sur son travail. Le fait d'être collectionné par le ministère des Affaires Autochtones et du Nord

³⁰ Loi sur le statut professionnel des artistes des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature et sur leurs contrats avec les diffuseurs, L. Q. c. 69, a. 7, 2008. Récupéré de <http://legisquebec.gouv.qc.ca/fr/ShowDoc/cs/S-32.01>

du Canada³¹, ou encore faire partie de l'ouvrage de Joan Reid Acland *Artistes des Premières Nations au Canada*³², a aussi été considéré comme une forme de reconnaissance suffisante. À partir du moment où nous pouvions retracer l'un de ces éléments dans le parcours d'un artiste autochtone, nous étions en mesure d'intégrer toutes les expositions auxquelles celui-ci a participé depuis le début sa carrière. Ainsi, l'artiste inue Diane Robertson, qui a obtenu cette reconnaissance du milieu des arts contemporains sans doute par son passage au Symposium international de peinture de Baie-St-Paul en 1986, et dont le nom figure aussi parmi les cent artistes de l'ouvrage de Reid Acland, a été intégrée à notre corpus avec les 21 expositions que nous avons dénichées incluant ses œuvres, dont quelques-unes à titre posthumes. À l'inverse, l'artiste innu Ernest Aness Dominique, qui peint depuis plus de 25 ans, ne semble pas répondre aux critères de reconnaissance mentionnés : c'est un peintre autodidacte dont la carrière est marquée par un grand nombre d'expositions dans des galeries commerciales, certes, mais une recherche plus exhaustive sur son parcours ne nous a pas permis de trouver un curriculum vitae complet ou une reconnaissance par les pairs via une exposition dans un lieu d'art reconnu ni un article dans une revue spécialisée. Puisque, sauf erreur, il ne semble pas correspondre à tous les critères d'artistes professionnels au sens de la Loi québécoise, nous avons dû nous résoudre à ne pas retenir son nom.

³¹ La liste de ces artistes est disponible en ligne sur la page Web suivante: Gouvernement du Canada, Affaires autochtones et du Nord Canada, 2013, *Artistes de Premières Nations et Métis*. Récupéré le 11 août 2016 de <https://www.aadnc-aandc.gc.ca/fra/1100100012809/1100100012810>

³² Joan Reid Acland. *Artistes des Premières nations au Canada : un guide biographique/ bibliographique*. (Montréal: Gail and Stephen A. Jarislowsky Institute for Studies in Canadian Art, Concordia University, 2001).

En ce qui concerne les artistes inuits, toutefois, il nous apparaît essentiel d'apporter une nuance supplémentaire. Grâce aux coopératives créées au Nunavut - et plus tard au Nunavik - depuis la fin des années 1950 et au cours des années 1960, de nombreux Inuits, hommes et femmes prolifiques, alimentent un marché de l'art friand de sculptures, d'estampes et de dessins représentant principalement les modes de vie traditionnels et la cosmologie inuits³³. Une véritable institutionnalisation de l'art inuit s'en est alors suivie, tout comme la reconnaissance qui y est rattachée, et ce, à l'échelle internationale. Mais bien que ces hommes et ces femmes s'affirment clairement comme étant Autochtones, qu'ils pratiquent dans le champ des arts visuels et que le milieu des arts valide ces mêmes pratiques, notamment par l'acquisition et l'exposition d'œuvres par la vaste majorité des institutions d'art du pays, plusieurs d'entre eux ne correspondent pas tout à fait à la définition contemporaine « d'artistes ». En effet, non seulement travaillent-ils au sein de coopératives qui cherchent à répondre aux goûts et aux demandes du marché de l'art, mais ils produisent également des œuvres en série, qui pourraient dans certains cas être qualifiées « d'art touristique » (*tourist art*). Il nous importait donc, pour notre recherche, de distinguer cette forme de pratique de celle qui, *a contrario*, qualifie le travail d'artistes recherchant l'expression individuelle par la production d'œuvres uniques, tout en employant divers langages débordant parfois des matériaux et des thèmes dits « traditionnels ». De l'une à l'autre de ces pratiques, il y aurait eu « *a shift from an exotic, colonial production to an individuated and engaged contemporary practice*³⁴ ». Bien que ces deux formes de

³³ Aurélie Maire, « L'expression artistique au Nunavut: art graphique et changements iconographiques », dans *15e congrès international des études Inuit : L'oralité au 21e siècle : discours et pratiques Inuit*. (Paris, éd. INALCO-CERLOM, 2009), 4 et 6.

³⁴ Richard Rhodes, « Inuit Modern: Far Place, Near History ». *Canadian Art*, 7 avril, 2011. Récupéré de http://canadianart.ca/reviews/inuit_modern/

productions continuent d'exister en parallèle, et parfois même de coexister de manière très étroite, l'historien de l'art inuit Ingo Hessel soutient qu'il existe bel et bien désormais une distinction, relativement subtile, qui se trouverait principalement dans l'attitude : les artistes contemporains sont d'abord des artistes qui s'adonnent à être Inuits, et non plus des *Inuit artists*³⁵. L'identité inuite de ces artistes contemporains n'y est aucunement remise en question, mais leur relation / attachement au territoire s'avère parfois un peu plus ténu. Résultat : les sujets qu'ils abordent ne sont plus aussi souvent basés sur le mode de vie nomade, la chasse et la spiritualité, mais sont de plus en plus personnels et sociaux³⁶. C'est un art qui devient une véritable prise de parole, qui met de l'avant des sujets plus intimes, plus durs aussi, faisant état par exemple des souffrances inuites ou de la réalité urbaine³⁷. Ceci étant dit, nous ne voulions pas opérer, encore une fois, une discrimination d'artistes inuits sur des considérations esthétiques ou thématiques, mais bien sur la base du système des arts visuels contemporains. Il est parfois très difficile, dans le cas des arts inuits, de faire la distinction entre la pratique d'un artiste contemporain qui répond à la définition proposée par Hessel et celles des autres. Pour cette raison, nous avons choisi de procéder au cas par cas, en retenant les noms des artistes dont Hessel discute lui-même à travers différents textes, ceux proposés dans le cadre d'expositions d'art contemporain, comme ce fut le cas, par exemple, avec *Inuit Modern : the Samuel and Esther Sarick Collection*, organisée et présentée en 2010-11 par la Galerie d'Art de l'Ontario (AGO), ou encore ceux qui sont représentés par une galerie d'art de l'AGAC (Association des galeries d'art contemporain).

³⁵ Ingo Hessel, « "I Am an Artist". Inuit Art Transcends Ethnicity », dans *Inuit modern : the Samuel and Esther Sarick Collection*, sous la dir. de Gerald McMaster et Ingo Hessel. (Toronto/Vancouver: Art Gallery of Ontario/Douglas & McIntyre, 2010), 189.

³⁶ *Ibid*, 189-190.

³⁷ Maire, *op. cit.*, 14-15.

Ainsi, des noms comme David Ruben Piqtoukun, Kenojuak Ashevak, Annie Pootoogook, Lucy Tasseor ou Zacharias Kunuk ont été retenus dans notre corpus, contrairement à certaines expositions tenues au Musée national des beaux-arts ou à la Guilde canadienne des métiers d'art, puisque les productions qui y sont incluses nous apparaissaient comme uniquement issues de coopératives plutôt que d'artistes ayant une pratique individuelle. Nous reconnaissons que la marge d'erreur est sans doute bien plus importante en procédant de cette façon, et que certains artistes ou certaines expositions qui auraient pu être retenus ne l'ont pas été. Encore une fois, une recherche plus approfondie, sur une plus longue période de temps, aurait permis d'éviter plusieurs de ces omissions. Nous demeurons toutefois persuadée que l'échantillon d'expositions retenues permet un aperçu global appréciable de la dynamique de diffusion des arts visuels autochtones, des Premières Nations et Inuits, au Québec.

Analyse du corpus

Une fois nos barèmes fixés et la méthodologie établie, nous en sommes venue à établir une liste finale de 640 expositions contenant au moins un artiste autochtone s'étant tenues au Québec entre 1967 et 2013. C'est plus que ce à quoi nous nous attendions. Chacune a été entrée sous forme de fiche uniformisée dans une base de données. Ainsi, pour chaque exposition, nous inscrivions sur une fiche : son titre; ses dates de début et de fin ainsi que l'année précise; le ou les lieux d'exposition et la ou les villes où elle s'était tenue; son type, c'est-à-dire s'il s'agissait d'une exposition individuelle, duo, collective autochtone ou allochtone, etc.; le ou les noms des artistes exposé(s) ainsi que leur(s) origine(s), donc bien souvent la nation d'appartenance ainsi que la province canadienne qui lui correspond; le nom

du ou des commissaire(s) de l'exposition et, enfin, quelques notes sur les particularités de chacune d'elles. De cette manière, il nous a été possible de faire des recherches par catégorie et d'établir le nombre précis d'expositions correspondant à chacun de nos critères de recherche. Par exemple, une recherche par année ou par décennie a permis d'établir l'évolution du nombre d'expositions au Québec au fil de près de 46 ans d'histoire, ou encore une recherche par type d'exposition a permis de déterminer à quel point les artistes autochtones se sont mélangés aux artistes allochtones. Plusieurs conclusions étonnantes sont ressorties de ces recherches. Nous avons pu les croiser avec divers textes et ouvrages signés par des historiens de l'art, théoriciens, commissaires, sociologues, artistes et autres, Autochtones et Allochtones, de manière à appuyer et/ou enrichir ces conclusions, ou parfois aussi à nuancer certains *a priori* maintes fois reconduits dans le milieu des arts au sujet de l'exposition des œuvres autochtones au Québec. Ainsi, nous croyons avoir pu dresser un portrait plus étoffé et plus fidèle de ce qui s'est produit avec les arts visuels contemporains autochtones dans la province depuis 1967.

Un tel travail de recherche apparaît se situer au croisement des disciplines de l'histoire de l'art et de la sociologie de l'art. Histoire de l'art, d'abord, parce que ce mémoire s'emploie à faire une lecture historique intelligible de ce qui a été exposé dans le champ spécifique des arts visuels contemporains autochtones. Sociologie de l'art, ensuite, parce que notre approche se concentre sur la diffusion des œuvres, et non sur leur production et leur réception, et singulièrement sur les expositions. De plus, cette approche s'avère principalement descriptive et quantitative. Nous ne nous concentrons pas sur l'interprétation des récits d'exposition, mais sur leur nombre, leur fréquence, leur présence ou absence, etc. Plusieurs travaux

majeurs qui s'insèrent dans une approche sociologique des expositions ont d'ailleurs été réalisés ces dernières années. Nous pensons, par exemple, à l'ouvrage collectif dirigé par la sociologue Francine Couture, *Exposer l'art contemporain du Québec : discours d'intention et d'accompagnement*³⁸, qui se concentre sur l'exposition comme le lieu de l'écriture de l'histoire de l'art, ou encore au travail du sociologue de l'art Alain Quemin intitulé *L'art contemporain international. Entre les institutions et le marché*³⁹, qui fait, entre autres, le tour des grands musées d'art contemporain et des grandes expositions en Europe et aux États-Unis pour y noter la présence ou l'absence des artistes français. De tels travaux sociologiques viennent assurément apporter au large champ de l'étude des arts de nouveaux points de vues et l'enrichir.

De manière à dresser un état des faits précis et aborder toutes les conclusions qu'une telle recherche nous a permis de tirer, nous avons divisé ce mémoire en deux chapitres distincts. Le premier fait d'abord état des expositions principales trouvées et établit un portrait des tendances générales qui se dessinent au fil de chacune des décennies. On y constate, entre autres, que le nombre d'expositions ne cesse de croître, ou presque, et que pour chaque décennie, il semble y avoir un moment fort, parfois marqué par un événement particulier en lien avec l'actualité autochtone, qui stimule la

³⁸ Francine Couture (dir). *Exposer l'art contemporain du Québec: discours d'intention et d'accompagnement*. (Montréal: Centre de diffusion 3D, 2003). Son approche qualitative diffère de la nôtre, qui est, elle, quantitative. Toutefois, l'ouvrage réunit six essais qui analysent un corpus d'expositions collectives d'art moderne et contemporain qui ont marqué l'histoire de l'art au Québec entre 1970 et 1990, et se penche notamment sur les aspects historiques, sociologiques et sémiologiques des expositions.

³⁹ Alain Quemin. *L'art contemporain international. Entre les institutions et le marché*. (Paris / Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon / Artprice, 2002). Bien que le contexte français de cet ouvrage est tout à fait différent, et que celui-ci se penche plus largement sur le marché international de l'art contemporain, sa démarche quantitative se rapproche tout de même grandement de la nôtre.

présence d'expositions dans les lieux de diffusion du Québec. Ce chapitre permet également d'entrevoir l'apparition d'un nombre croissant d'artistes autochtones professionnels; lentement d'abord dans les années 1970 et 1980, puis de façon plus marquée au fil de la décennie 1990 ainsi que dans les années 2000. Dans la même lignée, Montréal s'inscrit de façon croissante comme un pôle culturel pour les arts autochtones, avec par exemple l'apparition de plusieurs lieux de diffusion souhaitant mettre les artistes autochtones au cœur de leurs préoccupations, ou encore le milieu universitaire qui parvient à attirer de plus en plus de jeunes artistes autochtones en formation de partout au pays. À travers le récit de l'évolution des expositions sur quatre décennies, ainsi que les tableaux qui permettent de visualiser clairement les tendances, le lecteur croisera aussi plusieurs textes publiés au Québec sur la question de la diffusion des arts autochtones et comprendra mieux la façon dont les réflexions et les critiques à ce sujet ont pu être élaborées. Par la suite, le second chapitre propose des conclusions précises ainsi que quelques réflexions au sujet des réseaux et des dynamiques qui ont régi les arts autochtones entre 1967 et 2013. Nous y comparons d'abord la façon dont les réseaux parallèles, les institutions d'histoire et d'ethnographie puis les institutions d'art ont respectivement joué un rôle, parfois marqué, parfois insuffisant, dans la diffusion des arts autochtones à l'intérieur de la province. Encore une fois dans ce chapitre, des tableaux précis permettent de comparer le nombre d'expositions accueillies au sein de chacun de ces réseaux. Ainsi, il est possible de constater que les artistes autochtones ont tiré grandement profit de la souplesse et du dynamisme des réseaux parallèles, mais que les portes des institutions d'art leur sont restées particulièrement fermées, et ce pratiquement jusqu'à la fin de notre période d'étude. L'idée répandue sur le fait que les arts autochtones ont été quasi absents au Québec dans la décennie 1990, mais sont

désormais beaucoup mieux inclus dans le grand réseau de l'art du Québec depuis les années 2000, est donc à nuancer grandement, preuves à l'appui. La seconde partie du chapitre deux permet également d'aborder la présence de solitudes effectives qui régissent, cette fois plus subtilement, la place accordée aux artistes autochtones au Québec. Il semble en effet, bien que cela puisse apparaître surprenant, qu'une division s'opère entre artistes autochtones francophones et anglophones, ces derniers parvenant à mieux tirer leur épingle du jeu. De plus, les artistes autochtones semblent avoir encore du mal à être intégrés au sein d'expositions d'artistes allochtones, et donc à obtenir une reconnaissance pleine et entière attestée par une inclusion sans équivoque dans le grand réseau des arts au Québec. Ainsi, la présence documentée de ces dynamiques à l'œuvre dans la province souligne tout le travail qu'il reste à faire. « Au cours des dernières décennies, pour des raisons d'ordre historique, politique, culturel et économique, les artistes autochtones du Québec n'ont pas pu assumer leur juste part aux affirmations et à la reconnaissance qui marquent la prise de parole des artistes autochtones au Canada anglais⁴⁰ », soulignait l'artiste mohawk-européenne France Trépanier en 2008 dans le cadre d'un colloque du Cercle des Premières Nations à l'UQÀM. Ce mémoire en arrive à des conclusions semblables.

Avant de clore cette introduction, nous souhaitons soulever le fait qu'en tant que chercheuse allochtone qui étudie les arts autochtones, nous

⁴⁰ France Trépanier, « Paroles et pratiques artistiques autochtones au Québec aujourd'hui ». Communication présentée au Cercle des Premières Nations de l'UQÀM, novembre 2008. (Montréal: Université du Québec à Montréal, 2008). Récupéré de <http://www.acc-cca.com/wordpress/archived-articles/paroles-et-pratiques-artistiques-autochtones-au-quebec-aujourdhuipar-francetrepanier/>.

avons le sentiment de « marcher sur des pics de porc-épic⁴¹ », pour reprendre les mots de l'artiste Johanne Chagnon. Nous sommes tout à fait consciente que, par le passé comme aujourd'hui encore, ce sont surtout les Blancs au Québec qui s'expriment sur les questions autochtones. Cela a créé parfois un malaise dans le milieu des arts autochtones, car « la ligne de démarcation entre l'appropriation de la voix autochtone et les alliances stratégiques est bien ténue⁴² ». C'est pourquoi nous tenons à souligner que notre objectif n'est en aucun cas de nous positionner comme « porte-parole » ou représentante des artistes amérindiens. Nous souhaitons, au contraire, reconnaître la longue histoire coloniale qui a parsemé d'embuches les relations Blancs-Autochtones au Québec et au Canada, reconnaître également que des relations de pouvoir existent toujours, et ainsi aborder ce mémoire avec le plus de respect possible. Nous croyons à cet effet que c'est un dialogue ouvert entre Autochtones et Allochtones, une volonté de travailler ensemble, qui est le plus porteur de changements. C'est dans cette perspective que nous écrivons... tout en souhaitant que beaucoup plus de chercheurs, historiens de l'art et artistes autochtones prennent la parole au Québec.

⁴¹ Johanne Chagnon, « Éditorial ». *esse arts + opinions*, « Amérindie », 45. Récupéré de <http://esse.ca/fr/edito/amerindie>

⁴² Trépanier, *op. cit.*

CHAPITRE I

1967-2013: QUATRE DÉCENNIES SOUS LA LOUPE

1.1 Les arts autochtones en contexte

Les arts amérindiens existent depuis des millénaires. Bien avant les premiers contacts et l'introduction de la notion européenne de « beaux-arts » dans les Amériques, Premières Nations et Inuits créaient des images et des styles artistiques qui leur étaient propres⁴³. Même si le mot « art » n'existait pas dans les langues traditionnelles amérindiennes, il y avait toutefois des mots pour « artiste » et « créativité »⁴⁴. L'art se trouvait en réalité entièrement intégré à la vie quotidienne, et impliquait un vaste processus à la fois intellectuel, spirituel et émotionnel. Chaque nation possédait son théâtre, sa musique et ses danses propres. Les habitations, les vêtements et les objets usuels, par exemple, étaient peints ou tissés de motifs abstraits élaborés - et empreints de significations - qui ont inspiré plus tard des générations de

⁴³ Plusieurs historiens de l'art et anthropologues le soulignent. Nous n'en citerons ici que quelques-uns, par souci de concision: Janet Catherine Berlo et Ruth B. Phillips. *Amérique du Nord, arts premiers*. (Paris: Albin Michel, 2006) ; Olive Patricia Dickason. *Indian Arts in Canada*. (Ottawa: Information Canada, Department of Indian and Northern Affairs (DIAND), 1972) ; Viviane Gray, « Indian artist's statements through time », dans *In the shadow of the sun: perspectives on contemporary native art*, sous la dir. de Gerald McMaster. (Hull: Musée canadien des civilisations, 1993).

⁴⁴ Sherry Farrell Racette, « *Tawâiyhk*: Thoughts from the Places in Between ». *RACAR, Polemics / Polémiques. Langue autochtone : langue, oralité, communication*, sous la dir. de Louise Vigneault, 41, no1 (2016): 31.

peintres européens⁴⁵. Lors des premiers contacts et des échanges avec les Européens, les techniques, les matériaux et les motifs amérindiens ont commencé à intégrer des influences européennes; lentement d'abord - un ancien campement viking à Terre-Neuve datant du 13^e siècle a révélé la présence d'une sculpture inuite représentant un homme arborant des motifs vikings⁴⁶ - puis de façon plus marquée à partir du 17^e siècle. Toutefois, loin d'être considérés comme des formes d'art véritables par les colonisateurs, ces témoins matériels et artistiques des cultures autochtones d'Amérique ont été étudiés et collectionnés par les anthropologues ainsi que les musées d'histoire et d'art « comme "preuve" visible d'infériorité raciale (et par conséquent comme justification de l'intervention coloniale), mais aussi en tant qu'objets de plaisir esthétique, de délectation exotique et de spectacle⁴⁷ ». L'historienne de l'art mohawk Lee-Ann Martin soutient d'ailleurs que depuis le tout début des contacts, les objets autochtones ont été définis - et dévalués - en opposition au système de classification occidental. C'est pourquoi ils ont été vus, et ce jusqu'à très récemment, comme des artefacts plutôt que de l'art; comme primitifs plutôt que modernes⁴⁸.

⁴⁵ Tiré des paroles prononcées en 1992 par l'artiste et activiste gitsxan Doreen Jensen, lors de l'inauguration de l'exposition *Indigena. Perspectives autochtones contemporaines* au Musée canadien des civilisations. Citée dans France Trépanier et Chris Creighton-Kelly, *Comprendre les arts autochtones au Canada aujourd'hui. Un examen de la connaissance et de la documentation*. (Ottawa: Conseil des Arts du Canada, 2011), 34-35. Récupéré de <http://www.conseildesarts.ca/publications_f>.

⁴⁶ Gerald McMaster, « Our (Inter) Related History », dans *On aboriginal representation in the gallery*, sous la dir. de Lynda Jessup. (Hull: Musée canadien des civilisations, 2002), 3.

⁴⁷ Traduction libre de Annie E. Coombes citée dans Lee-Ann Martin, « Negotiating Space for Aboriginal Art », dans *On aboriginal representation in the gallery*, sous la dir. de Lynda Jessup. (Hull: Musée canadien des civilisations, 2002), 240.

⁴⁸ *Ibid*, 239-244.

Au milieu du 19^e siècle apparaît ce qui semble être au Canada le premier artiste amérindien à s'affirmer comme tel, et à réaliser des oeuvres sur toile ainsi que des dessins dans le but de les vendre pour en récolter les bénéfices. Zacharie Vincent, un Huron-Wendat de la Jeune-Lorette (aujourd'hui, Wendake), considéré à son époque comme « le dernier Huron de race pure », aurait produit des centaines d'oeuvres et vendu de nombreux autoportraits de son vivant. Loin d'être un exemple d'acculturation, Vincent est considéré aujourd'hui comme un témoin actif de la survivance et de l'adaptation des peuples amérindiens. Son art « lui permet[tait] de renverser l'autorité du regard colonial à l'égard de l'Autre, d'établir un dialogue entre les deux communautés et de présenter une image actualisée, active de sa réalité⁴⁹ ». Il est à cet effet le premier d'une longue lignée. À sa suite, de plus en plus d'artistes amérindiens, au sens européen du terme, émergent au 20^e siècle et choisissent de se consacrer à une production d'oeuvres complexes, combinant à leurs façons, variées mais cohérentes, récits mythologiques et symboles identitaires autochtones avec matériaux et techniques issus du système des beaux-arts euro-canadiens. L'histoire des arts autochtones et de ces artistes avant les années 1960 n'est pas encore écrite. Toutefois, comme le souligne la conservatrice d'art autochtone Viviane Gray, une chose est certaine : les Premières Nations n'ont jamais cessé de partager leur point de vue avec les Blancs à travers les arts visuels⁵⁰. L'unique différence est que, depuis le 20^e siècle, les artistes autochtones recherchent l'approbation de leur art par les publics non-autochtones de manière à atteindre de nouveaux marchés, à exprimer leur version de l'Histoire et à communiquer les réalités de leurs communautés.

⁴⁹ Louise Vigneault, *Zacharie Vincent: sa vie et son oeuvre*, 2013. Récupéré de <http://www.aci-iac.ca/zacharie-vincent>

⁵⁰ Viviane Gray, *op. cit.*, 138.

1.1.1 Le 20^e siècle

En 1927, ce qui semble être la première exposition d'œuvres autochtones dans une institution canadienne dédiée à l'art ouvre ses portes. *Exhibition of Canadian West Coast Art - Native and Modern* au Musée des beaux-arts du Canada présentait des sculptures historiques et des tissages de la côte Pacifique en tant qu'objets d'art plutôt que comme des spécimens ethnographiques⁵¹. Ceux-ci étaient toutefois juxtaposés à des peintures d'artistes blancs reconnus, comme Emily Carr et les membres du Groupe des Sept. Le dispositif servait en réalité un discours « implacablement nationaliste », pour reprendre les termes de l'historienne de l'art Ruth B. Phillips, et « traitait ces échantillons d'art historique de la côte Nord-Ouest comme des signes avant-coureurs du travail moderne des artistes colons, plutôt que comme des formes d'art dont la viabilité demeurerait entière au présent⁵² ». Et au cours des décennies suivantes, le Musée des beaux-arts du Canada a continué à exposer des œuvres autochtones historiques, les montrant de façon généralement condescendante, comme appartenant désormais au passé, tout en étant précurseurs d'un art colonial triomphant⁵³. La dichotomie entre « primitif » et « moderne » restait donc entière.

Cet exemple fait partie intégrante d'une longue liste d'embûches que rencontrèrent les artistes autochtones du pays souhaitant que leur travail soit reconnu et intégré par le milieu des arts canadiens à juste titre. La publication du Rapport Massey s'y est ajouté en 1951. Commandé par le gouvernement

⁵¹ Ruth B. Phillips, « L'Ancien et le Nouveau Monde : aboriginalité et historicité de l'art au Canada ». *Perspective 2008-3 : XX^e-XXI^e siècles / Le Canada*, 2008, no. 3 (2008): 540.

⁵² *Ibid.*, p. 541.

⁵³ Jessica Hines. « *Art of this Land* » at the National Gallery of Canada. Mémoire de maîtrise. (Carleton University: School for Studies in Art and Culture, Art History, 2004), 6-8.

fédéral de Louis St-Laurent, il est le résultat de la vaste *Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, des lettres et des sciences*, mise sur pied pour tenter de pallier « l'état anémique de la culture canadienne, menacée d'extinction à cause de l'influence pernicieuse de la culture américaine au Canada⁵⁴ ». Le rapport final, signé par Vincent Massey, chancelier de l'Université de Toronto, recommandait entre autres la création d'un Conseil des arts du Canada ainsi que d'une bibliothèque nationale, la construction d'un nouveau complexe pour le Musée des beaux-arts du Canada et l'expansion de l'Office nationale du film. Toutes ces recommandations ont d'ailleurs été respectées par le gouvernement canadien. Toutefois, le rapport soutenait aussi que,

[...] puisque la disparition des véritables arts indiens est inévitable, il ne faut pas encourager les Indiens à prolonger l'existence de fabrications qui apparaissent ou artificielles ou dégénérées [...]⁵⁵,

ajoutant un peu plus loin que

[...] les techniques artistiques des Indiens n'ont survécu que comme les fantômes ou les ombres d'une société morte. Jamais, prétend-on, elles ne reprendront une forme ou une substance réelle. Par conséquent, les Indiens doués d'un talent créateur doivent l'exploiter à la façon des autres Canadiens [...]⁵⁶.

Le rapport Massey adoptait ainsi une « attitude colonialiste digne du dix-neuvième siècle⁵⁷ » qui aurait pu faire grand tort aux arts visuels autochtones

⁵⁴ J.D.M. Stewart et Helmut Kallmann, *La Commission Massey*. (Ottawa: Encyclopédie canadienne en ligne, 2016). Récupéré de <http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/la-commission-massey/>, 2e paragraphe.

⁵⁵ Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, lettres et sciences au Canada, *Rapport final de la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, lettres et sciences au Canada*. (Ottawa: Vincent Massey, 1951), 249. Récupéré de <http://www.collectionscanada.gc.ca/2/5/h5-400-f.html>

⁵⁶ *Ibid*, 280.

⁵⁷ Tom Hill, [Texte sans titre], dans *Beyond History*, sous la dir. de Tom Hill et Karen Duffek. (Vancouver: Vancouver Art Gallery, 1989), 7.

pendant très longtemps. Mais puisqu'il ne consacrait, en réalité, que trop peu d'espace pour documenter la diversité des arts autochtones au pays, le gouvernement fédéral commanda une seconde étude, cette fois aux anthropologues et conservateurs Audrey E. et Harry B. Hawthorn. Le *Rapport sur les arts contemporains des Indiens du Canada* a permis, *a contrario*, de démontrer une vitalité culturelle insoupçonnée dans les communautés de tout le pays, ainsi qu'une inventivité et une créativité qui avait beaucoup à apporter aux arts canadiens. Selon l'artiste et théoricien iroquois Tom Hill, ce rapport a, à cet effet, été crucial pour la création d'un Programme des Affaires culturelles au sein du Département des Affaires indiennes⁵⁸, et a peut-être permis d'éviter que les arts autochtones soient définitivement relégués à la catégorie des arts touristiques éventuellement voués à disparaître, comme le suggérait le rapport Massey.

Indépendamment de ces discours officiels, des artistes comme le peintre et écrivain tsheshaht Georges Clutesi, ou le sculpteur haida Bill Reid, développent une carrière de plus en plus florissante dans les années 1940 et 1950. Tous deux revendiquent publiquement le droit à la créativité contemporaine des Premiers peuples. Ils sont d'ailleurs les pionniers de ce qui s'apprête à éclore. Car depuis le milieu du 20^e siècle, les peuples autochtones canadiens redoublent d'efforts pour inverser les modèles coloniaux de destitution de pouvoir, non seulement par le biais de l'art, mais aussi par des plaidoyers légitimes, la contestation publique et les négociations politiques. Résultat : en 1951, la *Loi sur les Indiens* est finalement modifiée et permet ainsi de lever l'interdiction sur les pratiques culturelles autochtones comme les danses traditionnelles, le potlatch et les

⁵⁸ *Ibid*, 8.

célébrations entourant l'érection de totems⁵⁹. Puis, en 1960, les Amérindiens de tout le pays obtiennent le droit de vote aux élections fédérales, leur permettant de mieux « intégrer » la société canadienne et le processus démocratique. Par ailleurs, les années 1960 s'avèrent une période nouvelle de construction d'une identité nationale. Le gouvernement canadien tend à prendre davantage en compte le multiculturalisme, bien réel dans les grandes villes du pays, ce qui se traduit par une plus grande reconnaissance des cultures autochtones comme étant distinctes et valides. En 1965, il crée une division des Affaires culturelles au sein du Département des Affaires Indiennes et du Nord pour supporter de manière non-commerciale les arts et l'artisanat amérindien ainsi que les activités culturelles dans les communautés⁶⁰. Tout cela contribue à faire entrer « l'Indien » dans la conscience publique et entame une période de redécouverte de la présence autochtone au pays. Toutefois, ce nouvel intérêt ne s'accompagne pas d'une meilleure couverture médiatique ou de publications destinées à mieux faire connaître les réalités des Premières Nations. Comme le note l'artiste et commissaire mohawk-européenne France Trépanier, les artistes autochtones continuent d'être largement ignorés, ne parviennent toujours pas à obtenir le statut professionnel et reçoivent très peu de soutien financier direct⁶¹. Mais quelque chose gronde. Aux Clutesi et Reid nommés précédemment, s'ajoutent dans les années 1960 d'autres artistes, jeunes et talentueux, qui connaîtront bientôt une carrière internationale. Ils offrent une vitrine nouvelle

⁵⁹ Ken Coates, *La Loi sur les Indiens et l'avenir de la gouvernance autochtone au Canada*, Akwesasne, Centre national pour la gouvernance des Premières Nations, mai 2008. Récupéré de http://fngovernance.org/ncfng_research/coates_fr.pdf

⁶⁰ Marcia Violet Crosby. *Indian art / Aboriginal title*. Mémoire de maîtrise. (University of British-Columbia, Department of Fine Arts, 1994), 72-73.

⁶¹ France Trépanier, *Initiative de Recherche sur les Arts Autochtones: Rapport des Consultations*. (Ottawa: Conseil des Arts du Canada, 2008), 9.

à l'art autochtone. Norval Morrisseau, Ojibwé de l'Ontario, et Alex Janvier, Déné de l'Alberta, avec leur style beaucoup plus moderne, des « modernistes », comme on les appellera, commencent à exposer dans des institutions reconnues. Morrisseau entre autres, est invité à Toronto en 1962 à la Pollock Gallery pour sa première exposition individuelle commerciale. À peine quatre années plus tard, en 1966, le Musée du Québec propose une rétrospective de l'artiste, une première de ce genre à la fois pour la province et pour l'institution.

1.1.2 Le pavillon des Indiens d'Expo'67

Ainsi, le pavillon des Indiens d'Expo '67 à Montréal apparaît non pas comme un événement isolé ou un électron libre dans le paysage artistique canadien, mais plutôt comme la suite logique, voire inévitable, d'une très longue histoire de l'art autochtone parsemée d'échanges, de mouvances et de créativité à laquelle, d'ailleurs, les nombreuses embuches rencontrées n'ont pas mis fin. L'événement mérite qu'on s'y attarde. À Montréal, en 1967, le Canada célébrait le centenaire de sa confédération et accueillait l'Exposition universelle. Une occasion unique de démontrer au monde que le pays n'est plus une colonie française ou britannique, et loin d'être américaine, par ailleurs ; mais qu'il est un pays unique, fier et uni⁶². Dans un tel contexte, les Premiers peuples veulent obtenir un espace pour donner leur vision de la situation, leur version de l'histoire canadienne. Des leaders autochtones, notamment unis dans les années 1960 sous la Fraternité nationale des

⁶² David Garneau, « Indian to Indigenous: Temporary Pavilions to Sovereign Display Territories », communication présentée dans le cadre de *Ahzhewewada (Let Us Look Back)*, *Aboriginal Conference for curators, artists, critics, historians and scholars*, OCAD University of Toronto, octobre 2011, 1.

Indiens et le Conseil des Autochtones canadiens⁶³, réclament un pavillon indépendant et parviennent à l'obtenir. Dans ce bâtiment, le ministère des Affaires indiennes espérait pouvoir démontrer le succès de son programme d'assimilation. Mais les Premières Nations, dont les voix sont plus fortes que jamais, ne l'entendent pas ainsi. Situé entre le pavillon chrétien et celui de l'ONU - emplacement tout à fait intéressant - le *Pavillon des Indiens*, construit aux coûts de 1 250 000 de dollars, a surpris par sa contemporanéité et le contenu acerbe qu'il est parvenu à présenter aux trois millions de visiteurs⁶⁴ ayant franchi ses portes entre avril et octobre 1967.

C'est sans doute grâce à Expo '67 et au *Pavillon des Indiens* que le Canada, et peut-être aussi le reste du monde, a officiellement découvert que des « Indiens » faisaient de l'art contemporain. Hérésie? Pour certains à cette époque, assurément! Règle quasi générale, l'art « primitif » des Premiers peuples avait été exposé non seulement en tant qu'artisanat historique ou comme art touristique, tel que mentionné précédemment, mais également figé dans un mode atemporel, dans un temps passé imaginé⁶⁵, celui de « tribus indiennes » en voie de disparition ou carrément disparues. Beaucoup croyaient encore que les Amérindiens étaient « sans écriture ni "beaux-arts", donc sans imaginaire⁶⁶ ». La vitalité des oeuvres exposées principalement en murale sur les façades extérieures du *Pavillon des Indiens* a donc sans

⁶³ Anaïs Janin, « Le pavillon des Indiens du Canada d'Expo '67: une étape vers l'affirmation politique et artistique amérindienne moderne ». *Cahiers ODENA. Au croisement des savoirs*, no. 2009-05 (2009): 9.

⁶⁴ Myra Rutherford et Jim Miller, « 'It's Our Country': First Nations' Participation in the Indian Pavilion at Expo 67 ». *Journal of the Canadian Historical Association/ Revue de la Société historique du Canada*, 17, n° 2 (2006): 170.

⁶⁵ Ruth B. Phillips, *op. cit.*, 539.

⁶⁶ *Ibid.*

aucun doute été une révélation pour une partie du public, tout en provoquant chez l'autre partie certaines questions à propos de son authenticité⁶⁷. En effet, l'architecture du Pavillon en forme de tipi, alliant valeurs traditionnelles et technologies modernes, possédait la sensibilité pop art de la fin des années 1960. Les murales, quant à elles, créées par de jeunes et moins jeunes artistes autochtones parmi les meilleurs du pays, présentaient des formes tantôt figuratives, tantôt abstraites et tantôt géométriques alliant imageries traditionnelles, matériaux contemporains et style parfois très actuel.

Plus près de l'entrée, à l'avant du pavillon, se trouvaient les oeuvres figuratives les plus facilement identifiables comme typiquement 'indiennes', affirmant ainsi la survivance des traditions autochtones. L'oeuvre de Georges Clutesi, une murale de 40 pieds de haut intitulée *West Coast*, était composée d'un oiseau-tonnerre et d'un orque, traditionnellement présents sur les devantures des maisons Nuchahnulth en Colombie-Britannique. Clutesi l'aurait réalisée avec les pinceaux que lui avait offert à son décès l'artiste Emily Carr, une amie l'ayant encouragé à peindre et à écrire⁶⁸. Cette murale était l'une des plus visibles du pavillon et était rehaussée par l'immense mât totémique kwakiutl de 65 pieds de Tony et Harry Hunt placé juste à côté. Tout au sommet, y trônait un corbeau qui semblait fusiller du regard les passants devant se sentir bien minuscules en-dessous⁶⁹. Sur la façade gauche du pavillon, l'oeuvre de Norval Morrisseau, intitulée *Earth Mother and Her Children*, était une affirmation politique sur la proximité identitaire entre les

⁶⁷ Ruth B. Phillips, « 'Arrow of Truth': The Indians of Canada Pavilion at Expo 67 », dans *Museum pieces: toward the indigenization of Canadian museums*. (Montréal: McGill-Queen's University Press, 2011), 36.

⁶⁸ Muriel Whitaker. *Great Canadian Animal Stories*. (Toronto: McClelland & Stewart, 1999), section biographique sur Georges Clutesi.

⁶⁹ Jeffrey Stanton, *Expo 67 - Montreal World's Fair, 1997 et 2006*. Récupéré de <http://www.westland.net/expo67>

humains et les animaux, présentée dans un style inspiré par les traditions pictographiques des peintures rupestres des Grands Lacs. Dans sa version originale, l'oeuvre devait montrer une femme allaitant à la fois un jeune garçon et un bébé ours. Mais puisqu'elle a été jugée trop choquante, Morrisseau s'est vu contraint de la modifier⁷⁰. C'est son assistant, l'Ojibwé Carl Ray, que bien des textes omettent de mentionner, qui s'est chargé de peindre une grande partie de la nouvelle version, représentant cette fois une Terre-Mère aux cheveux blancs nourrissant un garçon, tandis qu'un jeune ours se tient à leurs côtés. L'ambiguïté entre les traditions orales ojibwées et certaines références catholiques y sont évidentes : la Terre-Mère, ou déesse de la fertilité peut-être, serait-elle en fait une Vierge à l'Enfant? La composition triangulaire ainsi que les fortes lignes contour noires suffisent en tout cas à confirmer que Morrisseau intègre certaines influences non-autochtones.

Sur la portion arrière du pavillon, donc moins visible, ont été fixées des oeuvres circulaires abstraites de neuf mètres de diamètre. On y trouvait, entre autres, celle d'Alex Janvier qui a, elle aussi, semble-t-il, causé certains remous⁷¹. Bien qu'il s'agisse d'une composition non-figurative rythmée par le passage de lignes courbes, l'oeuvre représentait une affirmation politique de l'émergence et l'autodétermination des Premiers peuples, tout en laissant entendre aux Blancs que s'ils n'étaient pas contents de cela, ils pouvaient bien retourner d'où ils venaient (l'Europe). Janvier a d'ailleurs signé son oeuvre uniquement avec son numéro de bande, « 287 », comme « un

⁷⁰ Michael Pomedli. *Living with Animals: Ojibwe Spirit Powers*. (Toronto: University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division, 2014), xvi.

⁷¹ Stuart Adams, « ART: Talent overcomes cultural supression in Alex Janvier at the AGA. » *GigCity* (Edmonton), 18 mai, 2012. Récupéré de <http://www.gigcity.ca/2012/05/18/art-talent-overcomes-cultural-supression-in-alex-janvier-at-the-aga/>

symbole de la dépersonnalisation à laquelle les bureaucraties blanches assimilatrices le condamnent en tant qu'Indien⁷² ». À l'origine intitulée *The Unpredictable East*, la toile de Janvier a été renommée *The Beaver Crossing Indian Colours* et déplacée à un endroit où elle était beaucoup moins accessible. Tout près se trouvait l'oeuvre en céramique de Tom Hill et Jean-Marie Gros-Louis, respectivement Iroquoien de la réserve des Six-Nations en Ontario et Huron-Wendat du Village huron (aujourd'hui, Wendake), intitulée *Tree of Peace*. La composition géométrique faisait référence à une ceinture de wampum de la Confédération iroquoise ainsi que les valeurs qui y sont rattachées : la clairvoyance, la vigilance et l'unité⁷³. Mentionnons aussi la présence des oeuvres de Gerald Tailfeathers, *Blackfoot Design*, inspirée de motifs traditionnels blackfoots faits avec des piquants de porc-épic, ainsi que celle de Noel Wuttunee *The Garden of Indians*, une composition dérivée du perlage floral typique des Cris des Plaines.

Plusieurs de ces oeuvres abstraites pourraient être aisément comparées avec le minimalisme tardif et le style *hard-edge* qui ont dominé dans les milieux artistiques de New York et Toronto vers la fin des années 1960⁷⁴. Bien sûr, elles contrastaient tout de même avec la pratique des artistes en vogue à l'époque par leurs références directes à des thématiques traditionnelles. L'utilisation de motifs amérindiens en lien avec les mythes et la spiritualité, le choix des titres et le contenu descriptif des textes qui accompagnaient les oeuvres n'avaient rien à voir avec les postures avant-

⁷² Diana Nemiroff, « Alex Janvier », dans *Terre, Esprit, Pouvoir*, sous la dir. de Diana Nemiroff, Robert Houle et Charlotte Townsend-Gault. (Ottawa: Musée des beaux-arts d'Ottawa, 1992), 162.

⁷³ Conseil des arts du Canada, *The Governor General's Awards in Visual and Media Arts - 2004 - Tom Hill*, 2004. Récupéré de <http://ggavma.canadacouncil.ca/htmlfixed/Archives/2004/hill-e.html>

⁷⁴ Phillips, *op. cit.*, 36.

gardes de l'art moderne, en totale rupture avec les traditions depuis le début du 20^e siècle. Mais tout de même, le message était clair : les « Indiens » pouvaient faire de l'art avec un grand « A », un art unique, qui témoignait d'une façon concrète de la survie et de la vitalité des cultures autochtones. Il affirmait également la contemporanéité des nations autochtones elles-mêmes, de leur adaptation - et non pas leur assimilation - au monde d'aujourd'hui, de leur capacité à préserver leurs croyances et leurs valeurs, différentes, tout en prenant part aux transformations de la société actuelle⁷⁵. En ce sens, le sociologue de l'art wendat Guy Sioui Durand croit que le *Pavillon des Indiens* d'Expo '67 a constitué une première historique en marquant un changement irréversible dans les perceptions de l'amérindianité contemporaine⁷⁶. Et pour les Premières Nations aussi, ce moment a constitué un point tournant. « Ces hommes et ces femmes disparus ont émergé à travers leur art d'une masse informe de stéréotypes historiques et ancestrales - guerriers, chasseurs, pêcheurs [...] - pour devenir des individus dans une société hautement individuelle. (Bill Reid, 1967)⁷⁷. » En tant que projet formateur qui a réuni les acteurs politiques, artistiques et activistes du milieu autochtone, le *Pavillon des Indiens* leur a donné, sans contredit, plus de confiance et un sens des possibilités.

⁷⁵ *Ibid*, 27.

⁷⁶ Guy Sioui Durand, « Jouer à l'Indien est une chose, être Amérindien en est une autre ». *Recherches amérindiennes au Québec*, 33, no. 3 (2003): 30.

⁷⁷ Traduction libre de l'anglais. Bill Reid cité dans Crosby, *op. cit.*, 7.

1.1.3 Ailleurs à Montréal

Il est intéressant de noter qu'ailleurs dans la métropole, en parallèle d'Expo '67, quelques galeries ont profité de la manne, et de la surprise, que créait le *Pavillon des Indiens* pour exposer certains artistes autochtones de passage dans la ville. C'est le cas de la Galerie Cartier, récemment ouverte dans une résidence historique par le Dr Herbert Schwarz, immigrant britannique médecin et chercheur à McGill. Celui-ci semble être tombé sous le charme de la murale de Norval Morrisseau et lui a fait une offre alléchante : 15 000 dollars, selon les dires de Morrisseau, pour la production de trente et une toiles en deux mois. L'exposition, qui a rempli les deux étages de la galerie à l'automne 1967, a été un vif succès : presque toutes les oeuvres ont été vendues, et les critiques semblent avoir encensé l'artiste⁷⁸. De son côté, Tony Hunt a également reçu une proposition d'exposition individuelle par la Galerie Libre, sur la rue Crescent, pour exposer principalement des masques kwakiutl en juin 1967. La Galerie d'art Eaton, pour sa part, a présenté la toute première exposition des toiles du Cri des Plaines Allen Sapp, ce qui lui a d'ailleurs ouvert les portes d'une carrière nationale peu de temps après.

Ainsi, 1967 et ses expositions d'art contemporain autochtone, marquent véritablement le début d'une reconnaissance des arts et des artistes amérindiens au Canada. Mais tout n'est pas joué. Au Québec, cette marche vers une légitimation par le milieu de l'art sera longue et parsemée d'embuches.

⁷⁸ Armand Ruffo. *Norval Morrisseau: Man changing into thunderbird*. (Madeira Park: Douglas & McIntyre, 2014), 183-184.

1.2 Les années 1970 et 1980 : de timides avancées

Le concept de résurgence des arts autochtones qui s’amorce après 1967 et dans les années 1970, tel que souligné dans plusieurs écrits de Guy Sioui-Durand⁷⁹, doit être compris à sa juste mesure. L’impérialisme colonial en Amérique du Nord a créé de toutes pièces le paradigme de la « culture en voie de disparition », et donc par extension, de sa prétendue « renaissance ». Ce paradigme repose sur des relations de pouvoir dans lesquelles des « experts » blancs (« sauveurs ») parviennent à récupérer à temps ce qu’il reste de cette « culture mourante »⁸⁰. La résurgence des arts autochtones doit donc au contraire être entendue comme une mise à la vue, une redécouverte allochtone, grâce à un contexte social et politique de plus en plus favorable, de productions artistiques qui existent depuis des millénaires. Sioui-Durand affirme que « [malgré] l’exiguïté historique, géographique et socio-économique de la réserve, un réservoir de savoirs, de savoir-faire et de convictions propices au changement [est] demeuré intact : celui du territoire imaginaire⁸¹ ».

Cette résurgence dans les décennies 1970 et 1980 peut s’expliquer non seulement par le coup d’envoi qu’a été le *Pavillon des Indiens* en 1967, mais aussi par une série d’événements sur le plan politique qui a joué un rôle

⁷⁹ Voir entre autres Guy Sioui Durand, [Texte sans titre], dans *En marge*, sous la dir. de Lisa Fitzgibbons. (Trois-Rivières: Éditions d’art Le Sabord, 1999) ; Guy Sioui Durand, « Expositions ‘sous réserves’ : les avancées à Wendake et à Mashteuiatsh. » *Inter : art actuel: Indiens, Indians, Indios*, n° 104 (2009-2010): 42-47 ; Guy Sioui Durand. *L’art comme alternative. Réseaux et pratiques d’art parallèle au Québec : 1976-1996*. (Québec: Éditions Interventions, 1997).

⁸⁰ Crosby, *op. cit.*, 11-12.

⁸¹ Guy Sioui Durand, [Texte sans titre], dans *En marge*, sous la dir. de Lisa Fitzgibbons. (Trois-Rivières: Éditions d’art Le Sabord, 1999), [pages non-numérotées].

non-négligeable au Québec. Deux ans après Expo '67, le *Livre Blanc* qui recommandait l'abolition de la *Loi sur les Indiens* était déposé par Jean Chrétien sous le gouvernement de Pierre Elliott Trudeau. Le programme d'assimilation amorcé au Canada depuis le milieu du 19^e siècle devait y connaître son apogée. Mais les nations de tout le pays se sont levées en bloc contre ce projet de loi. Il ne fait aucun doute que le Pavillon des Indiens d'Expo '67 a pu être une amorce rassembleuse, de fierté et d'émancipation, l'une des bougies d'allumage d'une union forte des communautés contre le gouvernement en 1969⁸². Peu de temps après, la signature de la Convention de la Baie James, en 1975, entre les représentants des communautés cries et inuites - et plus tard naskapise - ainsi que le gouvernement du Québec, a fait figure de véritable contrat de société⁸³. Également, voire peut-être surtout, de plus en plus de jeunes Autochtones commencent à sortir des réserves pour apprendre dans les écoles blanches et les programmes d'arts visuels des universités afin d'en faire profiter leur communauté. Cela jouera un rôle indéniable dans « l'échec de la folklorisation accélérée de "l'Indien"⁸⁴ » et dans l'accroissement de la conscience du « pouvoir indien »⁸⁵.

⁸² Garneau, *op. cit.*, 7.

⁸³ L'entente couvrait plus d'un million de kilomètres carrés de territoire. En vertu de ce traité, les Autochtones ont renoncé à leurs droits sur les terres, en échange d'autres droits et de compensations financières, ce qui a permis le développement hydroélectrique dans le Nord-du-Québec. Mais l'entente permettait aussi le développement « en général »: les industries minières, forestières et touristiques, par exemple, ont pu dès lors être développées sur le territoire concerné. Voir Brian Craik, et John A. Price, « Convention de la baie James et du Nord québécois », dans *l'Encyclopédie canadienne en ligne*, 2015. Récupéré de <http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/convention-de-la-baie-james-et-du-nord-quebecois/>

⁸⁴ Sioui Durand, *op. cit.*

⁸⁵ Gray, *op. cit.*, 146.

1.2.1 Regards sur la décennie 1970

Au Québec, au début de la décennie 70, ce changement se traduit par l'apparition de quelques rares et timides expositions, principalement à Montréal. L'art inuit y est surtout mis en valeur, dans des lieux tels que la Guilde canadienne des métiers d'art, le Musée du Québec et certaines petites galeries privées. Des noms comme ceux de Pitseolak Ashoona, Kenojuak Ashevak et Davidialuk Alasua Amittu circulent, avec ceux de la Potawatomi Daphne Odjig, qui expose en 1970 à la Guilde des métiers d'art, et Tony Hunt, qui s'y retrouve à sa suite en 1972 et 1973. En 1975, un événement intéressant se produit : le Groupe Indien des Sept, composé de Norval Morrisseau, Carl Ray, Alex Janvier, Daphne Odjig, Jackson Beardy (Anishinini du Manitoba), Eddy Cobiness (Ojibwé du Minnesota) et Joe Sanchez (Ojibwé ayant grandi en Arizona), expose à la renommée Dominion Gallery à Montréal, tenue par le tout aussi renommé galeriste Max Stern. *Colours of Pride / Fierté sur toile* est non seulement une exposition essentielle dans le parcours du Groupe, mais aussi en ce qui concerne la visibilité de l'art autochtone au Québec et au Canada, à la suite d'Expo '67. Alex Janvier raconte:

We had to open up a lot of doors. [...] And so we asked John Dennehy to negotiate a show at the Dominion Gallery in Montreal. We knew that the famous Max Stern would be the man who would probably approved this show, and if he okayed it, then we were in. So we did that and we had a show at the Dominion Gallery. And it changed things. We finally got that 'rubber stamp', and other gallery owners started to open up their doors⁸⁶.

⁸⁶ Alex Janvier cité dans Michelle LaVallee *et al.* 7: *Professional Native Indian Artists Inc.* (Regina: MacKenzie Art Gallery, 2014), 80.

De ce fait, la même année, la Native North American Studies Institute⁸⁷, toujours à Montréal, propose *Contemporary Indian Art*, avec les oeuvres du Saulteaux Robert Houle, de la Potawatami Dana Williams, et d'Edward Poitras, un Métis de la Saskatchewan en tout début de carrière, qui exposera d'ailleurs beaucoup au Québec un peu plus tard, dans les années 1990 principalement. Il est intéressant ici de noter que Poitras est, en 1975, justement au Québec pour étudier les arts avec le Métis-Tepehuane originaire du Mexique Domingo Cisneros au Collège Manitou. Seule institution post-secondaire gérée exclusivement par des Autochtones dans l'histoire du Québec avant 2011⁸⁸, ce collège situé à La Macaza, dans les Hautes-Laurentides, n'aura duré que peu de temps - de 1973 à 1976 - mais aura « constitué une amorce de transformation de la pratique artistique amérindienne [au Québec] depuis le folklore vers l'art actuel. L'expérience sera initiatrice pour plusieurs artistes qui, comme Edward Poitras, feront leur marque par la suite⁸⁹ ».

Autre pas à noter en 1975, le Musée d'art contemporain de Montréal expose, pour ce qui semble être la première fois, des artistes contemporains issus de Premières Nations. Dans *Echange : Graff / Screen Shop*, tenue

⁸⁷ Créée en 1972 dans la foulée du projet d'amérindianisation de l'éducation, par l'entremise de la filiale québécoise du ministère des Affaires indiennes de l'époque, la mission de cet institut était de former des maîtres autochtones en enseignement de leur langue. Voir Aurélie Hot et Jimena Terraza, « Résistance et Résilience linguistique chez les Autochtones du Québec », dans *Les langues autochtones du Québec: Un patrimoine en danger*, sous la dir. de Lynn Drapeau. (Québec: Les Presses de l'Université du Québec, 2011), 29.

⁸⁸ En 2011, c'est au tour du Collège Kiuna d'ouvrir ses portes à Odanak, pour offrir un enseignement post-secondaire à des étudiants des Premières Nations. L'institution offre principalement un DEC en Sciences humaines Premières Nations, axé sur l'étude de la culture et de l'histoire traditionnelles des Premières Nations, les droits et titres autochtones ainsi que le développement économique et l'autonomie gouvernementale. Voir le site web officiel du collège: <http://kiuna-college.com/>

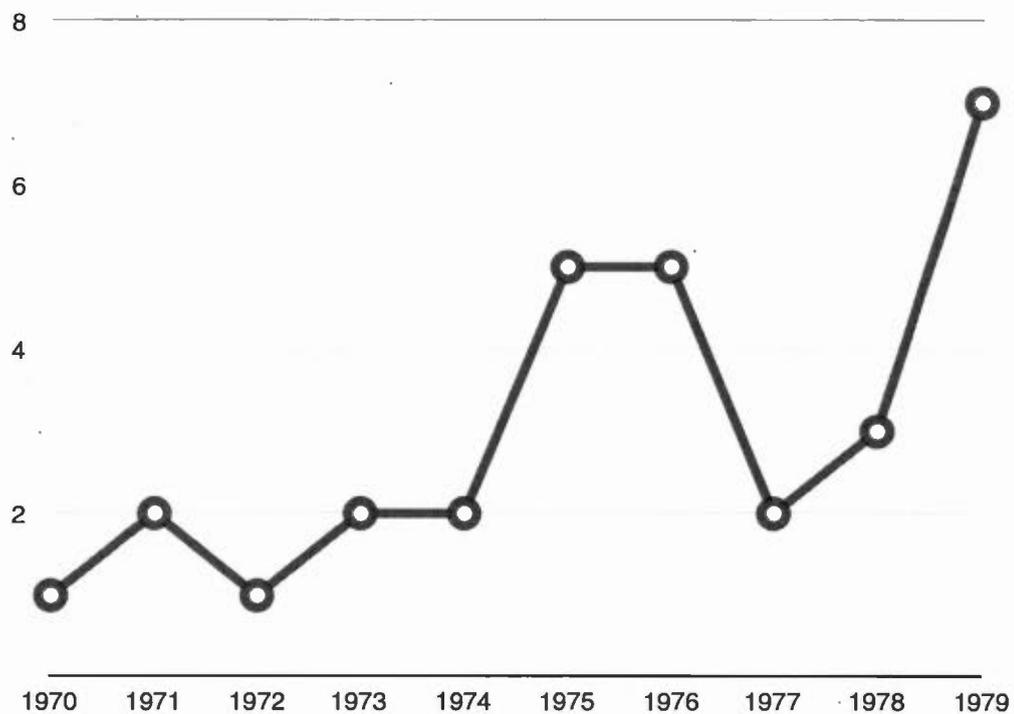
⁸⁹ Guy Sioui Durand. *L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec : 1976-1996*. (Québec: Éditions Interventions, 1997), 198.

d'octobre à novembre, l'on retrouve encore une fois Daphne Odjig, avec Alex Janvier, aux côtés de 31 graveurs allochtones travaillant à Winnipeg et Montréal. Il est fort probable qu'il s'agisse de la première exposition au Québec regroupant à la fois Autochtones et Allochtones. Enfin, toujours en 1975, Norval Morrisseau est de retour dans la métropole pour exposer dans les tous nouveaux locaux de la Galerie Shayne du quartier Mont-Royal.

Chaque décennie, il en sera question également plus loin dans ce chapitre, semble posséder une année charnière, reliée parfois à un ou des événements marquants, sur le plan politique ou artistique, qui permettent une certaine avancée pour l'exposition de l'art autochtone au Québec. C'est ce que représente 1975 dans la décennie 1970. Car à partir de cette année, les expositions se font plus fréquentes et incluent de plus en plus d'artistes autochtones émergents. C'est le cas de Domingo Cisneros, qui s'installe dans les Laurentides pour un long moment. Il apparaît en 1976 dans le paysage artistique québécois avec l'exposition collective *Renaissance amérindienne* à la Galerie André-Georges, puis avec *Aspects Magiques* en 1978 à la Galerie Mira Godard. Robert Houle, qui complète en 1975 son baccalauréat en Enseignement des arts à l'Université McGill, expose en solo lui aussi à la Galerie André-Georges en 1976, puis participe à l'exposition collective *Professors Collect Art* à la Galerie de l'Université Concordia.

À la fin de la décennie, trois expositions retiennent l'attention. D'abord, en 1979, la Dominion Gallery réitère sa participation à la diffusion des arts autochtones en présentant les oeuvres de Jackson Beardy. La même année, Allen Angeconeb, un Anishinabe de l'Ontario, montre ses toiles en solo au Centre d'art de Baie-St-Paul, qui deviendra plus tard le Musée d'art

Tableau 1.1 Nombre d'expositions comprenant de l'art contemporain autochtone dans la décennie 1970 au Québec



contemporain. Puis, en novembre, le Musée du Québec consacre une exposition rétrospective à un artiste inuit de renom qu'il intitule *La Vie et l'Oeuvre de Davidialuk Alasuaq*. Une étape est sans doute franchie pour l'art inuit, qui parvient à obtenir non plus seulement de grandes expositions collectives, mais aussi des individuelles; l'année précédente ayant été consacrée à Pudlo Pudlat et ses acryliques à la Guilde canadienne des métiers d'art. L'art contemporain autochtone semble ainsi, tranquillement, à la fin des années 70, chercher à s'exposer dans le paysage artistique québécois et sortir de la métropole. Gatineau, Baie-St-Paul, Québec... une

voie semble lentement s'ouvrir dans la province pour offrir tout un réseau de lieux d'exposition aux artistes qui souhaitent développer leur carrière au Québec.

1.2.2 Regards sur la décennie 1980

La décennie 1980 s'ouvre sans grand fracas, avec quelques expositions collectives d'art inuit et la présence de Robert Houle à la galerie de l'Université McGill. Toutefois, en 1981, un événement fort intéressant se produit : l'arrivée d'un nouveau joueur dans le réseau des lieux d'exposition de l'art autochtone au Québec : les centres d'artistes autogérés. Et c'est Langage Plus à Alma qui ouvre le bal en présentant la première exposition individuelle de Domingo Cisneros dans la province. Le commissaire et directeur du centre, Alayn Ouellet, un bon ami du Wendat Guy Sioui Durand, place dès lors l'art contemporain autochtone au centre de ses préoccupations. Cisneros aura droit à une autre exposition solo l'année suivante, et Ouellet mettra aussi sur pied l'exposition *Wampum* présentée à New York quelques années plus tard, en y incluant des artistes autochtones du Québec.

L'ouverture du Centre d'art indien sur la rue Wellington à Gatineau, en 1979-1980, permet, aussi, d'offrir un autre lieu actif de diffusion de l'art autochtone au Québec au tournant de cette décennie. En 1982, il propose une grande rétrospective des oeuvres de l'Inuit Pudlo Pudlat, et, en 1983, c'est l'exposition *Contemporary Indian and Inuit art of Canada* qui permet de faire connaître quelques artistes en pleine montée, comme l'Ojibwé Carl Beam ou le Métis-Cri Bob Boyer. Mais c'est l'exposition majeure *Une culture*

en plein essor - titre évocateur en cette période de résurgence de l'art autochtone dans le paysage contemporain - qui permettra réellement de montrer au Québec, en 1986, les 50 artistes amérindiens de l'heure les plus reconnus au Canada.

En parallèle, d'autres figures du Québec commencent à se faire connaître, au milieu des années 1980. Domingo Cisneros présente, en 1983, une nouvelle exposition individuelle, cette fois-ci à Montréal, au centre Saidye Bronfman. La même année, il s'immisce dans le paysage artistique de Saint-Jean-Port-Joli avec l'installation in situ *La Fascine*, et réitère l'expérience l'année suivante, lors du Rendez-vous international de Sculpture sous le thème *De la Main au Verbe*. Pendant ce temps, Glenna Matoush, installée dans la communauté crie de Mistissini depuis sa jeunesse, commence à exposer en Abitibi. En 1984, c'est la Crie Virginia Pésémapéo-Bordeleau que l'on voit également apparaître, notamment dans ce qui semble être une exposition solo à Québec qui soulignait - ou critiquait, plutôt - les festivités entourant le 450^e anniversaire de l'arrivée de Jacques Cartier en Amérique du Nord. À ce sujet, dans son ouvrage *L'art comme alternative*, le sociologue Guy Sioui-Durand affirme que ces célébrations ont donné lieu à une « cohésion politique et artistique des Premières Nations. Réunies au lac Beauport en marge des célébrations au vieux-port de Québec, ces dernières posent non seulement la question "450 ans, et après?", mais transforment leur rencontre en un espace-temps de création⁹⁰ ». Il affirme par ailleurs que, pour l'art autochtone, l'année 1984 sera décisive à tous les points de vue. Cela est possible, même si ce n'est pas perceptible dans notre corpus. À notre avis, ce serait seulement quelques années plus tard, alors, que les effets se sont réellement fait sentir.

⁹⁰ Sioui Durand, *op. cit.*, 199.

L'année 1985 marque les débuts de l'Inue de Mashteuiatsh Diane Robertson sur la scène montréalaise, avec une exposition à la Grande bibliothèque nationale et une autre à la Galerie du Frère Jérôme. Elle parvient rapidement à se tailler une place de choix dans le milieu de l'art contemporain, car dès l'année suivante, elle est invitée à participer au Symposium de la jeune peinture au Canada de Baie-St-Paul. Robertson n'est pas la première représentante des Première Nations à cet événement, car l'Ojibwé Allen Angeconeb y était allé deux ans auparavant. Mais c'est la première femme autochtone originaire du Québec à le faire. Son passage sera remarqué, car sa « peinture » est en fait une immense installation-rituel intitulée *Kwuha.Pa Ckan (La faculté de voir à distance)* qui modifie passablement la notion traditionnelle de « peinture en direct » bien instaurée au Symposium⁹¹. Le Wendat Pierre Sioui commence aussi à faire parler de lui en exposant ses oeuvres dans plusieurs événements à Montréal, Québec et Wendake en 1985 et 1986. Toutefois, il semble que c'est l'importante exposition *Stardusters*, organisée par la Thunder Bay Art Gallery en 1986 qui intronisera Sioui parmi les grands noms de l'art autochtone actuel. Celui-ci y présentait ses sérigraphies aux côtés des huiles sur toile de Jane Ash Poitras, des pastels et des installations de Joane Cardinal-Schubert, ainsi que des installations-sculptures d'Edward Poitras, dont son fameux *Coyote*, qui circulera beaucoup. Les 37 oeuvres de l'exposition ont voyagé à travers le Canada et se sont aussi arrêtées au Musée du Bas-St-Laurent à Rivière-du-Loup ainsi qu'au Centre culturel de l'Université de Sherbrooke à l'automne 1987.

Cette même année, le Mohawk de Kahnawake Ryan Rice expose au centre culturel de sa communauté aux côtés d'autres artistes émergents. Il ne

⁹¹ *Ibid.*

fera pas une immense carrière en tant qu'artiste, mais deviendra une figure marquante dans le milieu des arts autochtones, dans les années 1990 et 2000, en tant que commissaire et conservateur. Il participera activement à la diffusion de l'art contemporain autochtone au Québec et au Canada. Nous y reviendrons. Une autre artiste d'origine mohawk-européenne, France Trépanier, fait ses premières armes au centre d'artistes AXENÉO7 de Gatineau en 1986, tandis que la Wendate Sylvie Paré participe, en 1987, à une exposition collective à La Chambre Blanche de Québec, puis y retourne l'année suivante, cette fois pour ce qui semble être sa première exposition individuelle. Toutes les deux emploient principalement l'installation comme médium de prédilection. Pour sa part, l'Abénaquise Diane Obomsawin, qui se fera connaître pour ses vidéos d'animation et ses bandes-dessinées, montre son travail à La Centrale / Powerhouse à Montréal en 1986 et réitère dans la métropole au Centre Saidye Bronfman deux ans plus tard, dans l'exposition collective non-autochtone *Montréal est au Centre*. Enfin, une autre figure marquante de l'art autochtone fait son apparition au Québec vers la fin des années 1980. L'Ojibwé Ron Noganosh présente ses oeuvres humoristiques-critiques à trois reprises à Gatineau : chez AXENÉO7 en 1988, et à l'Imagier en 1988 et 1989.

La décennie 1980 représente donc une étape considérable pour l'émergence de nouveaux artistes sur la scène québécoise. Ceux-ci viennent soit d'ailleurs et choisissent de façon temporaire le Québec comme lieu de vie et de pratique ou comme plate-forme de diffusion, soit ils sont originaires du Québec, étudient dans les écoles d'art du Québec, et parviennent à trouver un moyen de s'immiscer dans les réseaux d'art et ses lieux d'exposition. Ainsi, les regroupements d'artistes, les galeries parallèles, les événements et les centres d'artistes, qui présentent une véritable effervescence créatrice,

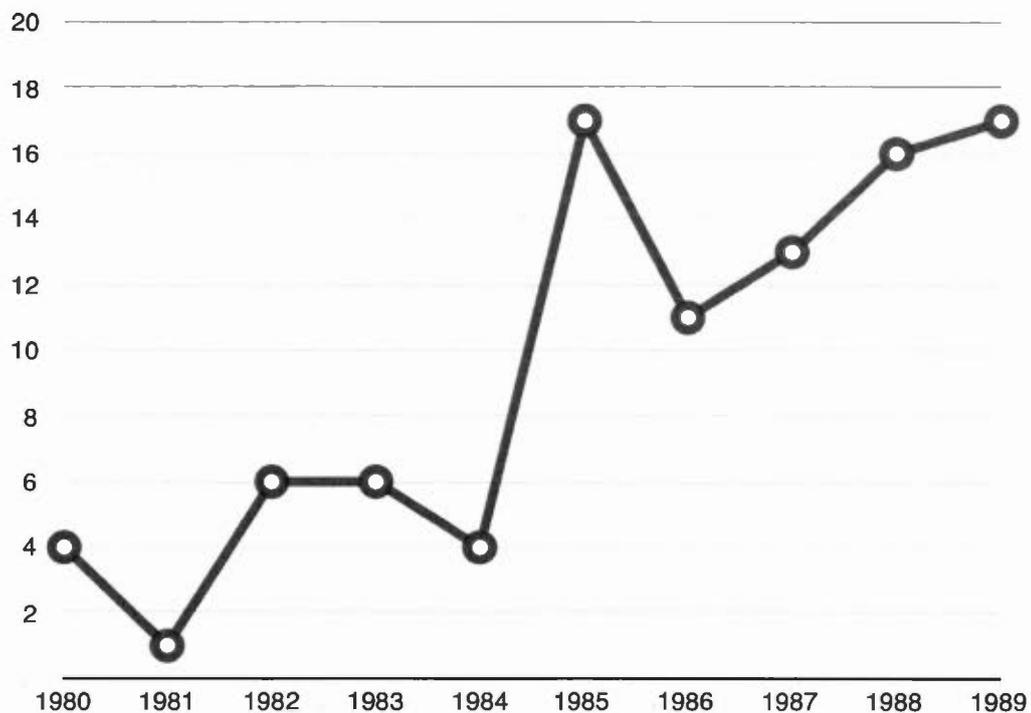
vont permettre aux artistes autochtones de s'y intégrer progressivement, d'attirer peu à peu l'attention sur leur pratique et de développer une carrière artistique⁹². Il en sera question plus en détail au chapitre deux. En somme, comme l'indique la commissaire mohawk Lee-Ann Martin, « les années 80 sont celles du mûrissement de la pratique individuelle des artistes des Premières Nations ainsi que de démarches stratégiques collectives visant leur intégration au sein des établissements muséaux du pays⁹³ ».

Tout cela permet une fin de décennie beaucoup plus active qu'à son commencement. À ce moment, la carrière québécoise de Domingo Cisneros semble s'établir. En 1985, il a vu les portes du Musée du Québec s'ouvrir grâce à une exposition collective non-autochtone, *Zona del silencio – Art-Aventure : Une célébration des arts du désert*. En 1986, c'est à la Galerie de l'UQÀM qu'il a pu montrer son travail aux côtés de Pierre Sioui, puis en 1989, son « couronnement » québécois survient alors qu'il participe à cinq expositions importantes, dont deux solo : *Domingo Cisneros* au Musée d'art contemporain des Laurentides, et *Le Bestiaire Laurentien* qui a voyagé en Ontario et au Québec mais s'est arrêtée principalement au Musée du Québec. Edward Poitras aussi bénéficie d'une reconnaissance croissante. Après une exposition individuelle au Centre d'art indien en 1985 et sa participation à *Stardusters* en 1987, dont nous avons parlé précédemment, Poitras conclut sa décennie au Québec avec *Nation Sauvage*, une autre exposition solo, cette fois dans la capitale, au centre d'artistes Le Lieu.

⁹² *Ibid*, 198-201.

⁹³ Lee-Ann Martin. *Au fil de mes jours*. (Québec: Musée des beaux-arts du Québec, 2005), 8.

Tableau 1.2 Nombre d'expositions comprenant de l'art contemporain autochtone dans la décennie 1980 au Québec



Mais ce qui met fin à la décennie 1980 de façon à entrevoir la suivante avec réelle anticipation, c'est la grande exposition *À l'ombre du soleil. L'art contemporain amérindien et inuit du Canada (In the Shadow of the Sun)* au Musée canadien des civilisations à Gatineau fraîchement inauguré - dont l'architecture venait d'ailleurs d'être signé par Douglas Cardinal, un Amérindien de l'Alberta. Quatre-vingt-onze artistes, inuits, métis et des Premières Nations, faisant de l'art dit « historique » ou « contemporain », ont été regroupés dans un projet d'une envergure sans pareille. Pour l'occasion,

c'est le Cri des Plaines et Pied-Noir Gerald McMaster, engagé depuis 1981 à titre de conservateur de l'art autochtone au musée, qui a dirigé l'ensemble de l'exposition. Ce n'était pas la première fois qu'un commissaire autochtone mettait sur pied une exposition d'art autochtone - le Pavillon des Indiens d'Expo '67, par exemple, avait été commissarié par le Mohawk et grand chef de Kahnawake Andrew Delisle -, mais c'était une première sous beaucoup d'autres aspects : il s'agissait d'une toute première opportunité de présenter l'art autochtone à l'Europe - l'exposition ayant aussi été présentée à l'Université de Wurzburg en Allemagne - en plus d'être une planche de lancement pour les jeunes artistes contemporains dans une institution officielle, une première vraie occasion de comprendre à la fois l'art des Premières Nations et des Inuits et l'inauguration d'un nouveau « style muséal » pour présenter l'art contemporain autochtone⁹⁴. McMaster souligne toutefois, dans l'introduction du catalogue de l'exposition, un moins bon coup de ce projet : le fait de ne pas avoir pu inclure tout le monde. En effet, ce point mérite d'être mentionné, puisque sur 91 artistes, seulement deux provenaient du territoire québécois : le premier étant Zacharie Vincent (décédé depuis bien longtemps) et le second étant Pierre Sioui. Loin d'être un aspect anodin, cette situation se reproduira fréquemment au cours des deux prochaines décennies, et laisse sous-entendre qu'il reste encore beaucoup de chemin à parcourir pour les artistes amérindiens du Québec afin de parvenir à percer les murs épais des institutions muséales québécoises.

⁹⁴ Gerald McMaster, « Introduction », dans *In the Shadow of the Sun: perspectives on contemporary native art*, sous la dir. de Gerald McMaster. (Hull: Musée canadien des civilisations, 1993), ix.

1.3 Les hauts et les bas de la décennie 1990

1.3.1 La « Crise d'Oka » comme point d'entrée

Bien que les années 1980 se soient conclues par une exposition majeure mettant à nouveau en lumière les pratiques autochtones contemporaines du Canada, la décennie 1990 s'entame par un événement politique dramatique qui, sans court-circuiter totalement les efforts de reconnaissance des artistes autochtones au Québec, a tout de même compliqué les relations Autochtones-Allochtones dans la province. La Crise d'Oka, que les Mohawks appellent plutôt « la guerre de Kanesatake », survenue à l'été 1990, a marqué l'imaginaire québécois et autochtone. Refusant de voir le terrain de golf de la municipalité d'Oka s'étendre sur des terres ancestrales considérées sacrées et longtemps revendiquées, les Mohawks de Kanesatake ont érigé une barricade à cet endroit, appelé la « pinède ». Alors que la Sûreté du Québec tentait de les expulser, un échange de coups de feu a causé le décès de l'un des policiers. L'armée canadienne a pris le relais, face au groupe de « Warriors », qui refusait de capituler. L'occupation a duré au total 78 jours, au cours desquels, par solidarité, les Mohawks de Kahnawake ont également bloqué le pont Mercier⁹⁵. Par ailleurs, les femmes, les enfants et les personnes âgées qui ont voulu quitter la réserve de Kanesatake en voiture, se sont fait lancer des roches par des citoyens d'Oka et de villes avoisinantes qui les attendaient. « Des liens furent brisés entre les Premières Nations et les Canadiens⁹⁶ », et

⁹⁵ Tabitha Marshall, « La crise d'Oka », dans *Encyclopédie canadienne en ligne*, 2014. Récupéré de <http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/la-crise-doka-1/>

⁹⁶ Steven Loft, « Réflexions sur vingt ans d'art autochtone », dans *Les Cahiers de la fondation Trudeau*, (conférence prononcée à l'Université de Victoria, 8 février, 2012): 23. Récupéré de http://www.fondationtrudeau.ca/sites/default/files/u5/reflexions_sur_vingt_ans_dart_autochtone_-_steven_loft.pdf.

ce conflit eu pour conséquence de renforcer les préjugés et le racisme que plusieurs Allochtones entretenaient déjà à l'égard des Autochtones. Partout au pays, les communautés autochtones ont réagi avec colère, tout comme l'ont fait les artistes des Premières Nations. Leurs œuvres, pour la plupart, ont commencé à employer un langage différent, un ton commémoratif des événements traumatiques⁹⁷, un ton plus acerbe aussi, celui de la résistance, ou de la *survivance*, pour reprendre le terme anglophone de l'écrivain ojibwé Gerald Vizenor⁹⁸. Ainsi, malgré les impacts négatifs de la Crise d'Oka dans les relations Blancs-Autochtones, celle-ci a aussi donné « un regain d'énergie aux mouvements nationalistes autochtones et a fait croître l'appui [d'une certaine portion] du public envers les droits humains et culturels des Autochtones⁹⁹ », en plus de forcer les gouvernements provincial et fédéral à revoir les relations qu'ils entretenaient avec les communautés autochtones.

De tels effets se sont fait sentir jusque dans le milieu de l'art québécois. Trente-quatre expositions comprenant de l'art contemporain autochtone ont eu lieu au Québec en 1990 et 1991, certaines en réaction directe avec la Crise, dont quelques-unes dans les grandes institutions de la province. Par exemple, au cours de l'automne suivant l'événement, le Centre

⁹⁷ Jean-Phillipe Uzel, « L'art contemporain autochtone, point aveugle de la modernité », dans *Monde et réseaux de l'art : diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain*, sous la dir. de Guy Bellavance. (Montréal: Liber, 2000), 190-191.

⁹⁸ Ce terme renvoie, en anglais, à la contraction des mots « survival » et « resistance ». La traduction se fait difficilement en français. Il faudrait plutôt employer le terme *survivance* qui, pour respecter l'idée originale de Vizenor, serait la contraction des mots « survivre » et « résistance ». Nous avons choisi ici de conserver le terme original employé par l'auteur. Voir Gerald Vizenor. *Survivance: Narratives of Native Presence*. (Lincoln: University of Nebraska Press, 2008), 1.

⁹⁹ Alexa Conradi, « Crise d'Oka et espaces publics autochtones », actes du colloque *Comment vivre ensemble ? La rencontre des subjectivités dans l'espace public*, sous la dir. de Charles Perraton, Fabien Dumais et Gabrielle Trépanier-Jobin. (Montréal, Université du Québec à Montréal, 20-21 octobre 2007), 2. Récupéré de: <http://www.gerse.uqam.ca>

international d'art contemporain de Montréal propose des oeuvres de Jimmie Durham, d'Edward Poitras et de Domingo Cisneros dans sa grande exposition *Savoir-vivre, savoir-faire, savoir-être*. Pour cette occasion, Durham présente juste à côté de son installation, une pierre ainsi qu'une note sur laquelle on pouvait lire : « Faisons comme si cette pierre était une de celles que vous avez lancées sur mon peuple au mois d'août 1990¹⁰⁰. » La même année, l'Université de Sherbrooke propose en duo Ron Noganosh et Vivian Gray dans *Le dur et le flexible (Hard and Soft)*, et l'Université Concordia propose *Our Home and Native Land*, incluant Éric Robertson, Métis-Gixstan de la Colombie-Britannique installé à Montréal pour quelques années, la Saulteux Mary Longman et le Haisla Arthur Renwick. Au même moment, le Musée canadien des civilisations présente *Miroir Arctique*, une exposition d'oeuvres inuites, puis *Salish Point* incluant le travail de la Coast Salish Susan Point. En 1991, c'est le Musée de la civilisation de Québec qui joint le bal avec *L'Oeil Amérindien. Regard sur l'animal*, une formidable exposition sur les cosmologies autochtones en lien avec les animaux. Celle-ci comprenait des oeuvres de six artistes majeurs, choisis par la commissaire invitée mi'gmaq Vivian Gray : Diane Robertson, Domingo Cisneros, Edward Poitras, Ron Noganosh, Richard Adkins (Haïda) et Doug Coffin (Potéoutami-Cri). Par ailleurs, le Musée canadien des civilisations récidive, cette année-là, avec une exposition individuelle de Robert Houle organisée par la Winnipeg Art Gallery, ainsi qu'une exposition de ses acquisitions récentes, incluant une oeuvre de Rick Rivet, Métis des Territoires du Nord-Ouest, et une de George Littlechild.

Il est par ailleurs intéressant de constater qu'en ce début de décennie, les centres d'artistes autogérés s'imposent de plus en plus comme joueurs

¹⁰⁰ Uzel, *op. cit.*, 191.

non-négligeables dans la diffusion des arts autochtones. En 1990, une nouvelle venue, l'Anishinabe de l'Ontario Rebecca Belmore, s'arrête à la Centrale / Powerhouse de Montréal pour une performance dans sa langue maternelle, puis quelques mois plus tard, se retrouve à Québec pour la première Biennale d'art actuel axée sur la performance, organisée, entre autres, par Le Lieu, La Chambre blanche et l'Oeil de Poisson. Diane Robertson, pour sa part, présente trois installations dans le cadre de l'exposition collective *Féminisme et représentations* à la Centrale / Powerhouse, tandis qu'Articule, toujours à Montréal, offre une exposition individuelle de la Pied-Noir de l'Alberta Joane Cardinal-Schubert intitulée *La sauvegarde de l'espèce*. En 1991, Articule présente, cette fois en solo, une installation d'Edward Poitras ; Circa propose une exposition collective non-autochtone incluant le travail de Domingo Cisneros et Eric Robertson ; puis AXENÉO7, à Gatineau, comme en 1988 et 1989, offre un espace de diffusion à Ron Noganosh.

1.3.2 1992: « Il n'y a rien à célébrer! »

C'est toutefois l'année 1992 que l'histoire de l'art a retenu comme incontournable dans la décennie 90, et sans doute comme point tournant officiel pour ce qui est de la diffusion de l'art contemporain autochtone au Québec et au Canada. 1992, après 1967 puis 1984, est une nouvelle année officielle de célébrations coloniales : les 500 ans de la « découverte » de l'Amérique par Christophe Colomb. Des festivités gigantesques s'organisent. Mais partout sur le continent, les Premières Nations affirment qu'il n'y a rien à célébrer, et dénoncent que cette arrivée des Blancs en terres amérindiennes a été le début d'une longue histoire de violence et de

dépossession¹⁰¹. C'est alors que l'exposition *Indigena. Perspectives autochtones contemporaines*, parmi d'autres initiatives du même type au pays, est organisée au Musée canadien des civilisations à Hull par deux commissaires autochtones, Gerald McMaster et Lee-Ann Martin, afin de proposer un autre regard sur ces célébrations, donner une voix aux Autochtones, et permettre aux Blancs et aux Amérindiens, ensemble, de réfléchir l'avenir différemment. Si le milieu de l'art avait pu oublier ce qui s'était produit au *Pavillon des Indiens* en 1967 et fermer les yeux sur la réapparition croissante de l'art autochtone dans les lieux d'exposition au cours des années 1970 et 1980, il a dû, cette fois, se rendre à l'évidence : des artistes autochtones de partout en Amérique du Nord produisaient des oeuvres on ne peut plus contemporaines et, qui plus est, dignes d'être exposées dans des musées nationaux. Non seulement *Indigena* était présentée dans une grande institution d'histoire et d'ethnographie, mais juste en face, de l'autre côté de la rivière des Outaouais, se tenait une autre exposition collective autochtone - *Terre, Esprit, Pouvoir* - au Musée des beaux-arts du Canada. Puisqu'il s'agissait de deux institutions majeures qui « contribue[nt] à la légitimation et à la communication publique d'identités¹⁰² », cela a eu l'effet indéniable de valider encore davantage l'existence et la pertinence d'un art contemporain autochtone. Les deux expositions mettaient en scène, et de manière particulièrement audacieuse pour *Indigena*¹⁰³, le travail d'artistes autochtones déjà bien établis, dont le langage plastique n'avait rien à envier aux artistes allochtones en vue de

¹⁰¹ Georges Erasmus, « À propos de 1992 », dans *Indigena. Perspectives autochtones contemporaines*, sous la dir. de Gerald McMaster et Lee-Ann Martin. (Hull: Musée canadien des civilisations, 1992), 8-9.

¹⁰² Ruth B. Phillips, « L'Ancien et le Nouveau Monde : aboriginalité et historicité de l'art au Canada ». *Perspective 2008-3 : XXe-XXIe siècles / Le Canada*, 2008, no. 3 (2008): 538.

¹⁰³ Ruth B. Phillips. *Museum pieces: toward the indigenization of Canadian museums*. (Montréal: McGill-Queen's University Press, 2011), 162-163.

l'époque. L'histoire de l'art a alors pu (re)constater « l'étonnante aisance avec laquelle les artistes autochtones [...] explor[ent] et utilis[ent] les attitudes interdisciplinaires et les nouveaux médias de création¹⁰⁴ ». Dans *Indigena*, Carl Beam mélangeait les techniques comme le dessin, la photographie et le collage d'éléments naturels sur trois panneaux pour créer *L'enterrement du chef* (1991). Domingo Cisneros avait conçu l'installation *À force de terre I* (1991) à partir d'os d'animaux et d'objets de métal. Le Micmac et Béothuk de la Nouvelle-Écosse Mike MacDonald proposait l'œuvre *Sept Soeurs* (1989) à travers une installation vidéo qui présentait des images de la nature et d'animaux empaillés. L'Inuite Lucy Tasseor, pour sa part, exposait la sculpture *Gens (Inuit)* (1991) qui, par ses formes quasi abstraites et minimalistes, ont dû dérouter les habitués de l'art inuit traditionnel¹⁰⁵.

Ainsi, l'exposition venait non seulement offrir une plus grande visibilité et une légitimité à l'art contemporain autochtone, qui devait encore se battre pour se faire voir, mais avait également pour effet de remettre en question les schèmes de l'art occidental et du système des beaux-arts, encore coriaces au début des années 1990. Si l'art autochtone, avec ses formes hybrides et donc « impures », c'est-à-dire « où les dimensions esthétiques et anthropologiques, les aspects politiques et plastiques se mêlent de façon inextricable¹⁰⁶ », aspire à être considéré contemporain, alors les barèmes de l'art contemporain occidental, qui juge une oeuvre d'abord en fonction de son autonomie et de ses qualités plastiques plutôt qu'en fonction du contenu,

¹⁰⁴ Guy Sioui Durand, « Jouer à l'Indien est une chose, être Amérindien en est une autre ». *Recherches amérindiennes au Québec*, 33, no. 3 (2003): 32.

¹⁰⁵ La description de chacune des oeuvres de l'exposition se retrouve dans le catalogue d'exposition suivant: Gerald McMaster et Lee-Ann Martin. *Indigena. Perspectives autochtones contemporaines*. (Hull: Musée canadien des civilisations, 1992).

¹⁰⁶ Uzel, *op. cit.*, 198.

doivent être revus. « Nous devons admettre que les notions de “qualité” doivent être élargies pour inclure les sensibilités et les points de vue autochtones¹⁰⁷ », écrivait le co-commissaire d'*Indigena* Gerald McMaster quelques semaines après la fermeture de l'exposition, ajoutant que cela serait plus facile le jour où l'histoire de l'art reconnaîtrait à quel point, depuis 500 ans, les arts autochtones et non-autochtones se sont croisés, interinfluencés, et ont procédé à un nombre incalculable d'emprunts. Ce à quoi répondait sans équivoque Robert Houle dans le catalogue d'exposition de *Terre, Esprit, Pouvoir*, affirmant que « l'art actuel est aussi un territoire autochtone¹⁰⁸ ». En tout cas, à partir de 1992, les artistes autochtones commençaient à être de plus en plus difficiles à ignorer.

Il faut dire d'ailleurs qu'*Indigena* n'a pas été la seule exposition du genre au Québec. Partout, des manifestations d'art autochtone ont pris d'assaut les lieux de diffusion, particulièrement à Montréal. *Art Mohawk '92* au Centre Strathearn, entre autres, regroupait 60 artistes des trois communautés mohawk autour de la métropole. Elle était particulière en ce sens qu'elle tentait de respecter au maximum la vision autochtone de communauté et d'inclusion. Les commissaires Louise Fournel et Yves Robillard ont donné tous pouvoirs de sélection des oeuvres à des commissaires invités autochtones, ont fait de la place pour que le plus grand nombre d'artistes soient inclus, ont mélangé dans l'accrochage les jeunes artistes et les moins jeunes, les connus et les inconnus. Ils ont par ailleurs

¹⁰⁷ Gerald McMaster, « INDIGENA: A Native Curator's Perspective ». *Art Journal*, 51, no. 3 (1992): 68.

¹⁰⁸ Robert Houle, « L'héritage spirituel des anciens », dans *Terre, Esprit, Pouvoir. Les Premières Nations au Musée des beaux-arts du Canada*, sous la dir. de Diana Nemiroff, Robert Houle et Charlotte Townsend-Gault. (Ottawa: Musée des beaux-art du Canada, 1992), 70.

considéré les oeuvres comme une composante sociale mohawk plutôt que comme des objets uniques, élitistes et auto-référentiels¹⁰⁹.

L'année 1992 a également permis à Eric Robertson d'exposer en solo au centre d'artistes Circa, à Rebecca Belmore d'être vue chez Oboro et à Robert Houle, chez Articule, suivi par Diane Robertson quelques mois plus tard. Robertson présentera d'ailleurs, en plus, une autre exposition individuelle la même année chez Skol, intitulée *L'Esprit des animaux*. De son côté, Domingo Cisneros montrait quelques installations au Lieu à Québec cette année-là, tandis que Glenna Matoush a été présentée à l'Université Bishop. Enfin, une autre exposition essentielle à mentionner en 1992 s'intitulait *Nouveaux territoires, 350-500 ans après*. Présentée dans les Maisons de la culture de Montréal à l'été 1992, puis à deux endroits à Québec à l'automne, cette exposition d'envergure a regroupé 45 artistes des Premières Nations et inuits, dont plusieurs artistes reconnus nommés dans les lignes précédentes.

1.3.3 L'après '92

Au même moment, plusieurs voix autochtones et allochtones commencent à se faire entendre pour dénoncer le manque d'intérêt et d'espace accordé à l'art autochtone au Québec. La même chose se produit d'ailleurs partout au Canada, particulièrement à la suite de l'exposition *Le Souffle de l'esprit (Spirit Sings)* au Glenbow Museum de Calgary en 1988, massivement dénoncée et boycottée par les Cris de Lubicon Lake, ce qui

¹⁰⁹ Louise Fournel, « Art Mohawk 92: spiritualité de l'art amérindien ». *Religiologique*, no. 6 (1992): 6.

força une réflexion de tout le milieu muséal canadien quant à ses relations avec les Premières Nations du pays¹¹⁰. Même si les expositions présentant de l'art contemporain autochtone se font plus nombreuses dans la province, elles semblent ne souligner que le manque d'engagement réel de la part des institutions muséales québécoise pour le présenter et le collectionner de façon soutenue. L'historien de l'art Yves Robillard écrivait, dans la revue *Possibles*, à l'été 1992, que ni le Musée du Québec ni le Musée d'art contemporain ne collectionnent l'art actuel amérindien, et qu'« il n'y a jamais d'Amérindiens dans les jurys, ce qui fait qu'aucun artiste autochtone ne reçoit de subventions, n'est acheté, ne peut décrocher un contrat rattaché au projet du 1%¹¹¹ ». Un peu plus tard, dans un article rétrospectif des années 1990, le sociologue de l'art wendat Guy Sioui Durand dénonce « l'absence d'ouverture des institutions artistiques à l'art autochtone contemporain, surtout lorsque l'on voit l'ouverture des institutions muséales et des galeries pour les artistes autochtones au Canada anglais¹¹² ». À sa voix, s'ajoute celle, plus vindicative encore, du Mohawk Ryan Rice qui, dans

¹¹⁰ Le commanditaire principal de l'exposition, Shell Oil, contestait alors activement la revendication territoriale de la nation autochtone Lubicon en Alberta, et extrayait des ressources sur ce territoire sans consentement de la communauté. De plus, l'exposition avait emprunté bon nombre d'objets à divers musées nord-américains sans consultation avec les collectivités autochtones concernées; objets qui avaient d'ailleurs été, pour la plupart, à l'origine, pillés par des établissements coloniaux. La polémique entourant cette exposition a fait couler beaucoup d'encre dans les années qui suivirent, notamment concernant le rôle et le traitement des musées vis-à-vis des Premiers Peuples. Les vives protestations entourant cette exposition ont mené à la création d'un Groupe de travail national sur les musées et les Premières Nations dont le rapport, déposé en 1992, était intitulé *Turning the page: forging new partnerships between museums and First People*. Ses recommandations préconisaient entre autres l'accès des peuples indigènes aux collections muséales, et la prise en compte du point de vue indigène dans l'interprétation et le rapatriement d'objets. Voir le numéro spécial de *Muse* consacré à cette polémique: vol. 6, n° 3 (1988) ; Loft, *op. cit.* ; Phillips, « L'Ancien et le Nouveau Monde : aboriginalité et historicité de l'art au Canada », 535-550.

¹¹¹ Yves Robillard, « Les Amérindiens et la diffusion artistique: quelques renseignements ». *Possibles*, 16, no 3 (1992): 64-65.

¹¹² Guy Sioui Durand, « Regard oblique ». *esse arts + opinions*, no. 34 (2000): paragraphe 12.

un texte de 27 pages intitulé *Presence and absence : Indian art in the 1990s*, soutient que les artistes autochtones sont volontairement marginalisés et donc tenus à l'écart des institutions muséales, qui ont une vision trop linéaire ; et ce particulièrement au Québec, encore trop près de l'Europe, et parce que « *[the] colonial governance is twice as strong in Québec, as the French and English contest each other for dominion over the territory*¹¹³ ». Il poursuit en présentant quelques expositions qui s'y sont tenues avant 1994, et insiste pour dire qu'ensuite, le « party » s'est terminé, puisque la présence autochtone sur la scène muséale a été, en réalité, une véritable absence partout au Québec et au Canada. Un point de vue qu'a soutenu également l'historien de l'art Jean-Philippe Uzel en 2000 dans *L'art contemporain autochtone : point aveugle de la modernité*. À l'instar de Rice, il y affirme qu'après la Crise d'Oka et les « célébrations » du 500^e de Colomb, les expositions d'art contemporain autochtone se sont faites très rares au Québec. Il tente d'en expliquer les raisons, et en vient à la conclusion que c'est la nature hybride des oeuvres autochtones qui a créé, et semble encore créer, un malaise dans le milieu de l'art nord-américain encore profondément marqué par le modernisme et la nécessité d'une esthétique pure dans l'art¹¹⁴. Ainsi, un intérêt certain pour l'art contemporain autochtone, pour sa diffusion et son intégration dans le grand réseau de l'art commence à s'immiscer au Québec.

Toutefois, il importe ici de mentionner que, même si ces critiques sont nécessaires et justifiées, une nuance s'impose. Car notre corpus nous a

¹¹³ Ryan Rice, « Presence and absence: Indian art in the 1990s », dans *Definition of Visual Culture V: Globalization and Postcolonialism*, actes du colloque organisé par le Musée d'art contemporain de Montréal, les 5-6 octobre 2001. (Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal, 2002), 86.

¹¹⁴ Uzel, *op. cit.*, 189-203.

permis de compter un total de 111 expositions s'étant tenues quelque part au Québec et incluant au moins un artiste autochtone (parfois une seule oeuvre) entre 1993 et 1999. Cela laisse à penser que, malgré ce qu'affirment Sioui Durand, Rice et Uzel, il y a tout de même eu une certaine activité de l'art contemporain autochtone après 1992. Il est par ailleurs possible de constater que le nombre d'expositions d'art autochtone ne cesse d'augmenter au Québec au fil des décennies, et que de plus en plus d'artistes y font leur place. Mais un tel chiffre est évidemment loin de tout dire, et ne doit pas être employé pour s'arrêter sur des conclusions hâtives. Dans un article de 2000 intitulé *Regard Oblique*, Guy Sioui Durand insiste sur le fait que,

À part le CIAC qui invitait en 1990 les artistes Domingo Cisneros, Edward Poitras et Jimmie Durham à son édition *Les Cent Jours de l'Art Contemporain Savoir vivre, savoir faire, savoir être*, et cette année l'artiste Ojibwé Robert Houle à l'édition 2000 de la *Biennale de Montréal* [...], il y aura eu Vision planétaire et son événement *Nouveaux territoires. 350-500 ans*, en 1992, tous hors institutions. Sinon, il faut se rabattre sur les Musées de la civilisation (McCord, Québec, Hull) pour voir de l'art amérindien contemporain, c'est-à-dire dans une perspective toujours anthropologique¹¹⁵.

Il affirme ainsi que dans les années 1990, on ne retrouve pas d'art contemporain autochtone dans les institutions d'art, ce qui laisse penser qu'il n'est toujours pas reconnu comme pouvant faire partie en toute légitimité du grand réseau de l'art. À quelques exceptions près, notre corpus tend à démontrer que Sioui Durand a raison. C'est surtout dans les centres d'artistes, les maisons de la culture, et quelques galeries, qu'on retrouve en effet majoritairement les artistes autochtones. Nous en reparlerons plus en détails au chapitre deux. Toutefois, ces exceptions existent bel et bien. En

¹¹⁵ Sioui Durand, *op. cit.*, note en bas de page #5.

septembre 1993, Domingo Cisneros se retrouve aux côtés de neuf artistes allochtones de renom (Cozic, Molinari, Sullivan, etc.) au Musée des beaux-arts de Montréal pour l'exposition *L'art prend l'air* de la commissaire Louise Déry. En 1995, c'est l'historienne de l'art Marie Fraser qui, cette fois, invite Cisneros dans l'exposition collective *Seconde nature. La sculpture qui se fait* au Musée d'art contemporain de Baie-St-Paul, en plus d'y inclure le travail de Diane Robertson. Par la suite, le Centre International d'art contemporain offre une exposition solo à l'Ojibwé Carl Beam en 1994 intitulée *Carl Beam. The Columbus Suite*. Enfin, le Musée d'art de Joliette expose l'Anishinabe Dolorès Contré-Migwan dans une exposition collective en 1998. Et cela, sans compter les expositions d'art inuit incluant des oeuvres contemporaines qui se déroulent au Musée du Québec ou au Musée des beaux-arts de Montréal, comme *Arctic Wildlife: The art of the Inuit* en 1993 ou *L'art québécois de l'estampe, 1945-1990* en 1996.

De plus, il est difficile de ne pas considérer que des galeries d'art universitaires reconnues mettent aussi la main à la pâte. La Crie Jane Ash Poitras est présentée en 1994 à la galerie Leonard et Bina Ellen dans le cadre d'une exposition d'acquisitions récentes, tandis qu'à l'UQÀM, au même moment, l'on rend un hommage posthume à Diane Robertson, décédée des suites d'une maladie foudroyante à l'âge de 33 ans, alors que sa carrière artistique était en pleine ascension. L'année 1994 se conclut par l'exposition *Vision // Vision* à l'Université McGill, créée par un tout nouveau collectif composé d'artistes et de commissaires autochtones, *Nation to Nation*, souhaitant stimuler la diffusion de l'art contemporain autochtone au Québec. Parmi eux se trouvent Eric Robertson, Arthur Renwick, Ryan Rice,

Tableau 1.3 Nombre d'expositions d'art contemporain autochtone par décennie au Québec

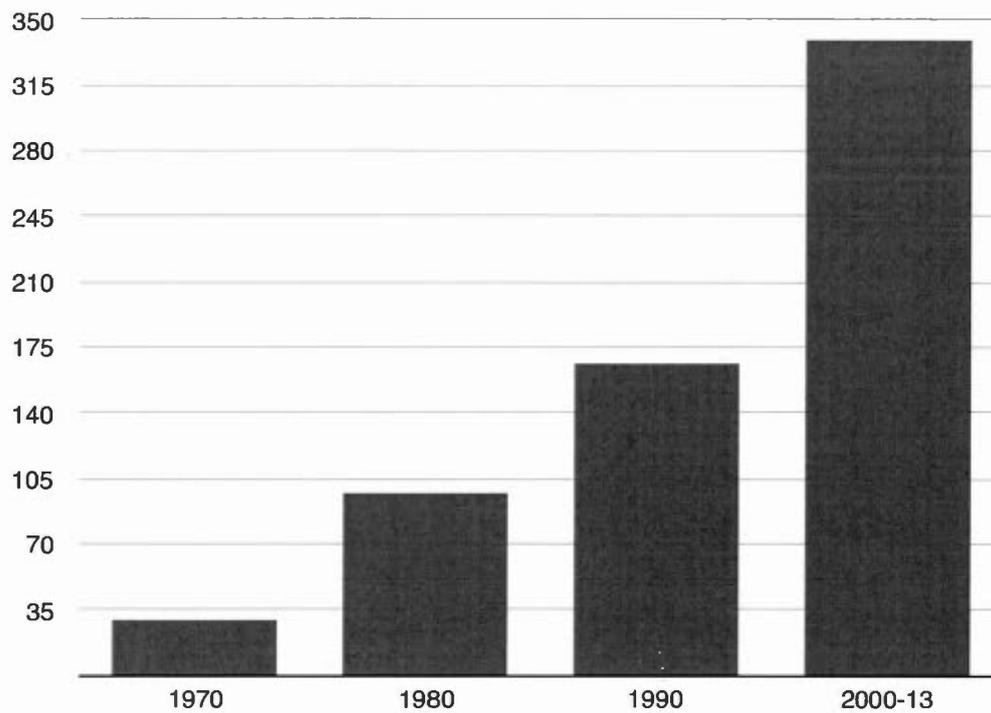
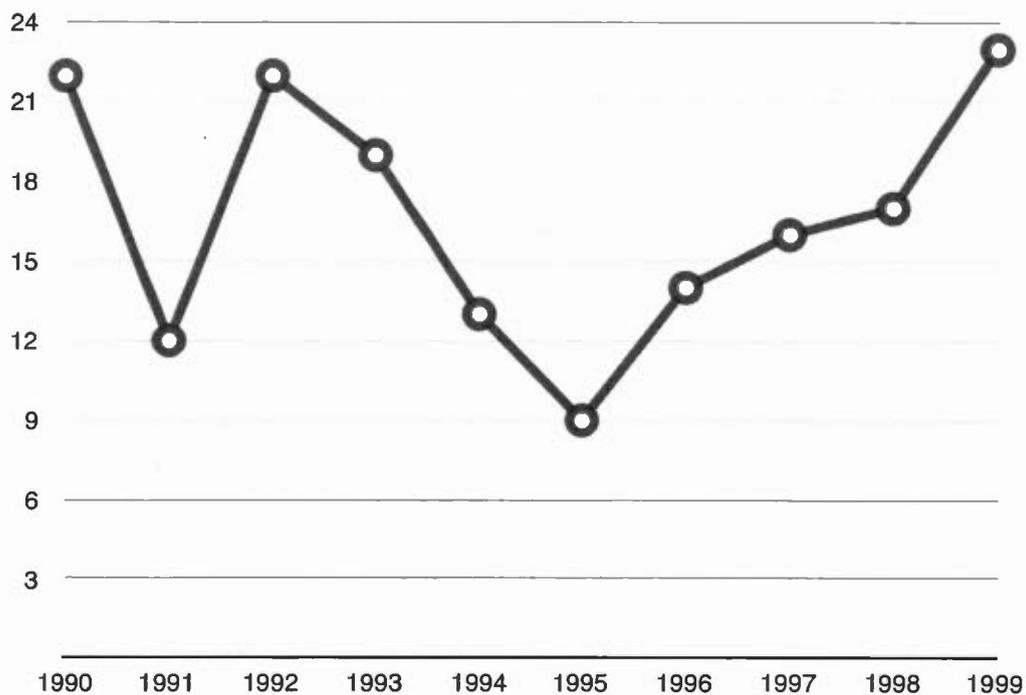


Tableau 1.4 Nombre d'expositions comprenant de l'art contemporain autochtone dans la décennie 1990 au Québec



Glenna Matoush et la jeune Mohawk Skawennati, spécialisée en art numérique, dont on parlera beaucoup dans les années 2000. Le collectif a été officiellement créé en 1994 avec l'exposition privée *A Celebration of Art* dans un loft du Vieux-Montréal, puis récidivera entre autres en 1995 à la galerie montréalaise Das Media avec *Native Love*, regroupant plus de 40 artistes autochtones de la relève ou bien établis ; puis en 1997, 1999, 2001 et 2004 avec *CyberPowWow*, une exposition en ligne soutenue par le centre d'artistes Oboro. Cette dernière expérience s'est d'ailleurs avérée fort

pertinente, en ce sens qu'elle proposait, comme l'écrira plus tard Skawennati, « *a self-determined space in the new territory of cyberspace*¹¹⁶ ».

Quelques autres expositions, parmi toutes celles qui se sont tenues après 1992, méritent ici une mention. Nous remarquons entre autres que les expositions individuelles commencent à être plus courantes, permettant ainsi à plusieurs artistes du Québec et d'ailleurs au Canada de développer leur carrière artistique. Mike McDonald, d'abord, en 1993 expose chez Oboro avec *Fleurs secrètes*, puis en 1996 avec *Hochelaga, un jardin urbain* sur le toit du même centre d'artistes. Toujours en 1993, Alex Janvier produit une oeuvre *in situ* pour le dôme du Musée canadien des civilisations. *Morning Star*, une peinture sur verre aux couleurs vives, est aujourd'hui l'oeuvre la plus vue et la plus connue de Janvier. En 1995, l'Inue Sonia Robertson, la soeur de Diane, commence à se faire voir dans le milieu de l'art contemporain alors qu'elle étudie en arts à l'UQÀC, et présente deux expositions individuelles à Chicoutimi : *Arbre sacré* au centre d'artistes Séquence, et *Imiheuan*, à la Galerie l'Oeuvre de l'Autre. La même année, on retrouve Glenna Matoush dans une rétrospective à la Maison de la culture Côte-des-Neiges. En 1996, le Musée canadien des civilisations présente *Jaw Rez*, des oeuvres d'Edward Poitras en solo : celles présentées lors de la Biennale de Venise l'année précédente, et quelques travaux plus récents. Il est toutefois surprenant de constater ici que l'artiste métis, tout premier représentant des Premières Nations du Canada à être invité à la plus prestigieuse manifestation d'art contemporain au monde, n'ait pas reçu d'autres offres d'expositions individuelles ailleurs au Québec à la suite de ce

¹¹⁶ Skawennati Tricia Fragnito, « Five Suggestions for Better Living », dans *On aboriginal representation in the gallery*, sous la dir. de Lynda Jessup. (Hull: Musée canadien des civilisations, 2002), 235.

moment marquant de sa carrière. Poitras a pourtant été actif dans la province depuis son passage au Collège Manitou dans les années 1970. Nous avons compté plus d'une douzaine d'expositions auxquelles il a participé avant 1995. Mais on ne le reverra par la suite que sept fois au Québec, surtout dans les années 2000.

Toujours en 1996, on retrouve Arthur Renwick en solo à la Galerie Bourget de l'Université Concordia. Puis, l'année suivante, Ron Noganosh propose *Bee that as it May* au Centre d'art indien de Hull, tandis que Faye Heavysield, une Pied-Noir de l'Alberta est à la Centrale / Powerhouse, et que Sonia Robertson récidive avec deux expositions individuelles, l'une au centre d'artistes 3^e Impérial de Granby en 1997, et l'autre présentée à la Galerie Séquence de Chicoutimi et au Musée amérindien de Mashteuiatsh en 1998. Enfin, notons en 1998 l'exposition *Alliance trouble : objet familial et cérémonial* de la Wendate Sylvie Paré à Montréal, l'ouverture de la grande exposition permanente *Nous, les Premières Nations* au Musée de la civilisation à Québec, qui incorporait deux grandes installations de Diane Robertson, puis l'exposition solo de Rebecca Belmore au centre d'artistes *Optica niibiwe/behzig, plusieurs/seule*, au printemps 1999.

Certaines expositions collectives aussi ont un intérêt certain à la suite de la grande année 1992. Par exemple, en 1993, l'on retrouvait Sonia Robertson, Arthur Renwick et Greg Staats au Mois de la photo à Montréal. En 1994, le centre d'artiste 3^e Impérial demande à Domingo Cisneros d'être le commissaire d'un événement multidisciplinaire d'art public éphémère, *L'Art et l'eau : rencontre continentale*. Celui-ci offre à Edward Poitras de se joindre au douze autres artistes allochtones invités. En 1996, Cisneros est encore une fois invité à titre de co-commissaire pour l'exposition *Métissages* chez Optica.

Il s'agit d'un événement composé d'un atelier de création à St-Jean-Port-Joli puis d'une exposition réunissant principalement des artistes autochtones, comme les soeurs Florence et Rebecca Belmore, Mike McDonald et Eric Robertson. D'autres expositions collectives autochtones ont lieu dans la deuxième moitié de la décennie, comme *Nations in Urban Landscapes* chez Oboro en 1996, ou *Réservation X. La puissance du lieu dans l'art autochtone contemporain* en 1998 au Musée canadien des civilisations, dont le commissaire, Gerald McMaster, avait également mis sur pied *Indigena* en 1992. L'exposition explorait l'influence qu'exerce le milieu de vie et l'identité culturelle de l'artiste sur son oeuvre et témoignait de la réaction des artistes autochtones contemporains aux événements sociaux de leur temps. Toutefois, il est surprenant de constater qu'elle n'incluait aucun artiste de l'est du Canada, bien qu'elle se tenait au Québec. Par ailleurs, le catalogue d'exposition n'a été publié qu'en anglais. Enfin, pour clore la décennie, l'Université de Montréal accueillait en février 1999 *Artistes autochtones - 1999 - Native Artists*, organisée par des étudiants en histoire de l'art, qui comprenait, entre autres, le travail de Nadia Myre et de Glenna Matoush, tandis que le Musée canadien des civilisations ouvrait, en octobre, *Jaillir de l'ombre*, une exposition photographique mise sur pied par l'Iroquois urbain Jeff Thomas, et qui mettait en perspective des photographies d'anthropologues de la première moitié du 20^e siècle avec des clichés récents pris par six artistes autochtones contemporains.

Ainsi, l'art contemporain autochtone est présent au Québec dans les années 1990, décennie durant laquelle on observe une augmentation du nombre d'expositions collectives autochtones d'envergure, mais surtout celui des expositions individuelles. Comme mentionné plus haut, les critiques soulignant l'absence totale de l'art contemporain autochtone dans la province

après 1992 sont donc à nuancer. Toutefois, même si nous avons compté au sein de notre corpus 111 expositions entre 1993 et 1999, ce qui est bien plus que ce que les textes des années 1990 et 2000 laissent sous-entendre, il importe également de considérer que la décennie 1990 présente un creux significatif. Comme le montre bien le tableau 1.4 (p. 68), après 1992, il faut attendre 1999 pour retrouver un nombre d'expositions aussi important, contrairement aux autres décennies, qui présentent une croissance un peu plus constante du nombre de ses expositions. Par ailleurs, il ne faut pas oublier que celles-ci se sont déroulées en très grande majorité bien loin des institutions d'art qui légitiment les pratiques en art contemporain. Les chiffres ne disent pas tout. Certes, notre corpus démontre qu'il y a eu plus d'expositions que ce que l'on croyait dans la décennie 1990, ce qui est fort intéressant, mais également que cela n'est pas encore suffisant pour pouvoir affirmer que l'art autochtone a sa place dans le grand réseau des arts québécois. Et justement, à la fin de cette décennie puis au tournant du nouveau millénaire, certains acteurs autochtones du milieu des arts continuent de dire qu'ils ne sont pas dupes. La commissaire mohawk Lee-Ann Martin écrit entre autres que même si, depuis le milieu des années 1990, l'inclusion de l'art autochtone s'accroît, reste qu'il y a toujours un grand besoin pour un engagement et des initiatives soutenues de la part des musées et galeries¹¹⁷. Guy Sioui Durand soutient lui aussi qu'il ne faut pas célébrer trop vite, car le manque de soutien financier pour l'art autochtone reste criant, et que son exposition dans les années 1990 au Québec a été possible non pas grâce aux institutions, mais aux réseaux parallèles comprenant des centres d'artistes, les maisons de la culture et les

¹¹⁷ Lee-Ann Martin, « Negotiating Space for Aboriginal Art », dans *On aboriginal representation in the gallery*, sous la dir. de Lynda Jessup. (Hull: Musée canadien des civilisations, 2002), 239.

événements d'art, « devenu[s] l'alternative à l'indifférence muséale¹¹⁸ ». Il écrit d'ailleurs dans un texte sans titre publié en 1999 dans le recueil *En marge* :

(...) une exigence précède toute réjouissance qui serait, à ce moment, prématurée. Les quelques réussites d'individus ou d'expositions institutionnelles ne seraient-elles qu'une formulation plus actuelle de l'ancienne aliénation : n'être que l'Indien de l'Autre? S'agit-il de la même théâtralité aliénante qui consiste à être « l'Indien » pour le regard de l'Autre, conforme à ses attentes ? Il suffirait d'être réduit au simple rôle de figurant, une fois l'an, lors de la journée officielle des Premiers Peuples (...)¹¹⁹.

Car, ajoute-t-il quelques années plus tard, il semble bien souvent que

« L'envers de l'endroit » est aussi observable : une fois les festivités commémoratives ou les luttes apaisées, les Indiens ne semblent nulle part!¹²⁰

1.4 La période 2000-2013 : nouveau millénaire, nouvel aire?

Au tournant du nouveau millénaire, certains changements semblent perceptibles au Québec dans la diffusion de l'art contemporain autochtone. Comme le démontre le tableau de la page suivante, 339 expositions comprenant au moins un artiste des Premières Nations ou inuit ont eu lieu

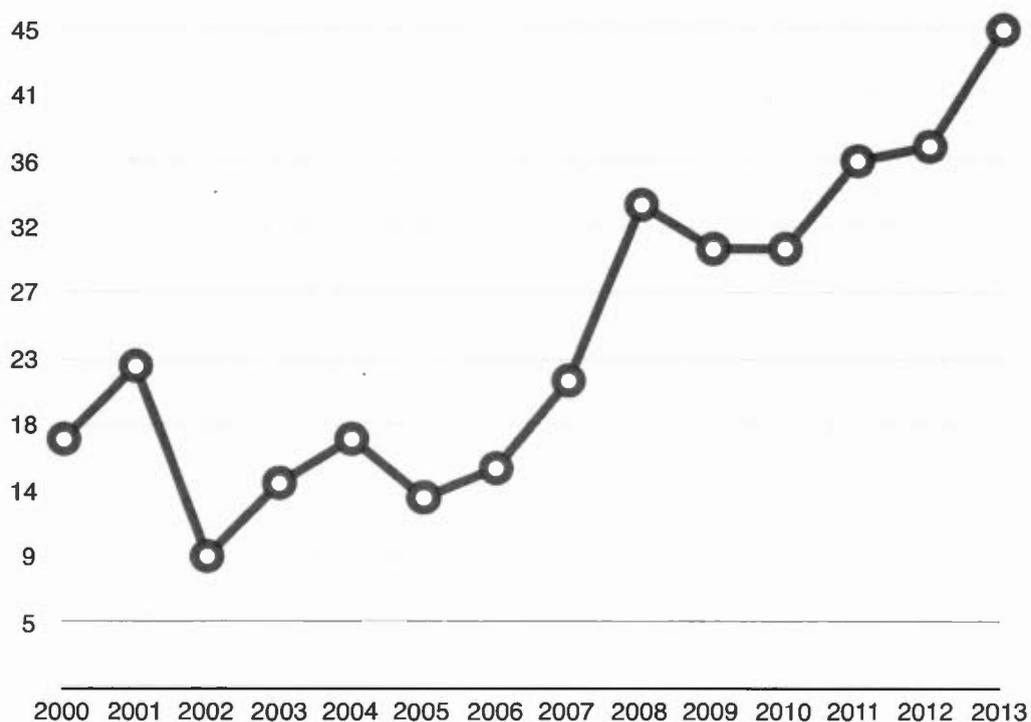
¹¹⁸ Guy Sioui Durand, « Les tourbillons de l'art amérindien au Québec. L'apartheid: une piste piégée. » *esse arts + opinions*, no. 45 (2002): paragraphe 8.

¹¹⁹ Guy Sioui Durand, [Texte sans titre], dans *En marge*, sous la dir. de Lisa Fitzgibbons. (Trois-Rivières: Éditions d'art Le Sabord, 1999), [pages non-numérotées].

¹²⁰ Guy Sioui Durand, « Au regard de l'aigle, les indiens sont partout et nulle part! ». *Inter : art actuel: Indiens, Indians, Indios*, n° 104 (2009-2010): 4.

quelque part dans la province entre 2000 et 2013. Bien que cette diffusion connaît des hauts et des bas, la tendance générale démontre que le nombre d'expositions, après la drôle de décennie 1990, recommence à être à la hausse. Mais que signifient ces chiffres? Il est légitime de se demander si, ce qui semble être une progression, est cette fois-ci le reflet d'un réel engagement du milieu de l'art envers les artistes autochtones, concrétisé une fois pour toutes dans la décennie 2000.

Tableau 1.5 Nombre d'expositions comprenant de l'art contemporain autochtone pour la période 2000-2013 au Québec



1.4.1 De 2000 à 2007

Bien que comprenant moins d'expositions qu'en 1999, l'année 2000 s'ouvre en tout cas avec quelques expositions notables. Robert Houle est invité à participer à la 2^e Biennale de Montréal, comme seul représentant des Premières Nations. À Québec, Guy Sioui Durand organise l'événement *ArTboretum* qui permet à quatre artistes, dont Sonia Robertson, de créer en direct une oeuvre éphémère *in situ* autour du thème des grands arbres porteurs de civilisation. Toujours à Québec, le désormais célèbre Edward Poitras présente l'exposition individuelle *Resign/nation* au centre d'artiste Le Lieu, tandis que Rebecca Belmore est de retour pour une troisième fois dans la capitale afin de participer à la Rencontre internationale d'art performance 2000. Enfin, à nouveau dans la métropole, Arthur Renwick et Rosalie Favell présentent leur travail en duo au centre d'artistes Galerie B-312 dans le cadre de l'exposition *Girl Guides Boy Scouts*. L'événement donnera d'ailleurs lieu à une publication spéciale de la revue Spirale sur la question amérindienne : le numéro 171 intitulé « Amérindiens et métis : art et politique ».

En 2001, les célébrations entourant les 300 ans de la signature de La Grande Paix de Montréal (1701-2001) offrent à peine une visibilité aux artistes autochtones dans *Hochelaga*. En réalité, comme le note Guy Sioui Durand, la seule exposition directement reliée aux Fêtes est celle qui se tient au Jardin des Premières Nations du Jardin Botanique. *Des mâts totémiques pour la paix*, commissarié par l'artiste crie Virginia Pésémapéo-Bordeleau, propose « un mât par Nation signataire du Traité de 1701, incorporant crânes d'animaux en suspension, plumes, et respectant les couleurs vives traditionnelles¹²¹ », le tout comprenant quatre artistes de quatre nations

¹²¹ Guy Sioui Durand, « Art / Nature: L'été d'art de tous les jardins. » *esse arts + opinions: Amérindie*, no. 45 (2002): paragraphe 8.

différentes du Québec. Ailleurs sur la grande île, il y a aussi l'exposition solo *Colour Zone* du Coast Salish de la Colombie-Britannique Lawrence Paul Yuxweluptun (toutefois avant le début des festivités officielles), qui présente ses toiles au Centre des arts Saydie Bronfman. Également, une exposition collective autochtone organisée par le Centre d'art indien de Hull, *Transition 2: L'art contemporain des Indiens et des Inuit du Canada*, a été présentée dans le local 418 de l'Édifce Belgo au cours de l'été. Celle-ci proposait les oeuvres d'une quinzaine d'artistes, dont « l'impressionnant dessin à la plume et à l'encre représentant un campement d'été de fortune (sans titre) de Shuvinai Ashoona [...] laissa[nt] entrevoir un renouveau du côté de la sensibilité des femmes artistes du Nord¹²² ». Toutefois, pas un seul de ces artistes ne provenait du Québec. Ainsi, pour pallier « aux incessants spectacles de folklorisation qui projettent la même image passéiste et emplumée des Amérindiens [...] lors des commémorations de la Grande Paix de Montréal¹²³ », et pour compenser l'absence d'artistes du Québec dans *Transition 2*, un groupe d'artistes investit l'American Can pendant trois jours en octobre 2001, sous la supervision de Guy Sioui Durand. On y retrouve entre autres Sonia Robertson, Sylvie Paré, le Malécite Raymond Dupuis et le Wendat Yves Sioui Durand, dans un mélange d'installations et de performances. Juste après, d'octobre à décembre, c'est l'exposition *Métissage et Sacré* qui prend le relais au Gesù, proposant le travail de Nadia Myre, Dolorès Contré-Migwans et la Malécite Ginette Aubin, suivie par *Dust on the Road* au MAI, incluant le travail de Carl Beam, Arthur Renwick et Michael Belmore. Toutes deux sont en réalité des expositions collectives non-autochtones.

¹²² Guy Sioui Durand, « Des signaux d'audace en provenance des peuplades du Grand Nord ». *esse arts + opinions: Amérindie*, no. 45 (2002): paragraphe 11.

¹²³ Guy Sioui Durand, « Le retour de l'Ours-Tortue ». *esse arts + opinions: Amérindie*, no. 45 (2002): paragraphe 2.

D'autres expositions intéressantes ont lieu en 2001, à l'extérieur de la métropole. Le Centre d'art indien, à Hull, présente en solo Nadia Myre, Éric Robertson, puis le jeune Cri-Métis de l'Ontario Jason Baerg. À Trois-Rivières, au mois d'août, le Symposium *Cime et Racine* invite Mike MacDonald, qui choisit d'installer un jardin amérindien de fleurs à papillons et de plantes médicinales sous un pylône électrique.

Après 2001, et ce jusqu'à la fin 2007, l'on remarque une présence certaine de l'art contemporain autochtone au Québec, mais principalement à Montréal. La métropole semble en effet attirer plusieurs jeunes artistes émergents qui la choisissent pour lancer ou développer leur carrière. Ils viennent y étudier notamment en arts visuels à l'Université Concordia, y trouvent une galerie pour les représenter, ou la choisissent tout simplement parce qu'ils y ont racines. Jason Baerg, nommé plus haut, en est un bon exemple. Après avoir complété un baccalauréat à Concordia, il a continué de graviter plusieurs années dans le milieu des arts de Montréal. Pour sa part, la Montréalaise et Algonquine d'origine Nadia Myre, vient compléter une maîtrise en arts à Concordia en 2002 après avoir étudié en Colombie-Britannique. Elle choisit par la suite de rester dans sa ville natale et d'y être représentée par la galerie Art Mûr. L'histoire est semblable pour la Mohawk Skawennati Tricia Fragnito, née dans la communauté de Kanhawake, tout près de Montréal, et qui y réside toujours après avoir complété un baccalauréat à Concordia. En 2004, la Mohawk Hannah Claus, originaire de l'Ontario, termine, elle aussi, une maîtrise en arts à Concordia et ne quitte plus la ville depuis. Elle y sera active pendant toute la décennie 2000, en plus d'enseigner les arts visuels à son tour, à Concordia et à McGill. Le Cri de la Saskatchewan Mike Patten a également choisi Montréal comme lieu de résidence. Engagé par la galerie Art Mûr et représenté par la galerie Pierre-

François Ouellette art contemporain, il est actif dans la métropole depuis 2004. Plus tard, ce sont, par exemple, l'Inuit de Terre-Neuve Mike Igloliorte ou le Kwakwaka'wakw de la Colombie-Britannique Sonny Assu qui joindront les rangs pendant un certain temps. Cela a pour effet de multiplier les expositions incluant ces artistes à Montréal et même au Québec. Et ce ne sont que quelques exemples parmi d'autres, auxquels nous aurions pu ajouter Raymond Dupuis, Sylvie Paré, Glenna Matoush, Diane Obomsawin, Alex Lawson Tukatuk ou encore Scott Benensiinaabandan¹²⁴. En 2009, le commissaire mohawk de l'exposition *Hochelaga Revisitée*, Ryan Rice, dans une entrevue, critiquait vertement Montréal, soulignant son réflexe de marginalisation et de mise à l'écart des Autochtones. Il y expliquait que lui-même n'avait eu d'autres choix que de quitter la ville, à l'instar des six artistes de l'exposition, pour poursuivre sa carrière artistique¹²⁵. Une affirmation qui laisse songeur lorsqu'on considère que beaucoup, au contraire, viennent de l'extérieur pour y étudier et/ou s'y installer, et considérant, par ailleurs, la mobilité courante, voire parfois nécessaire, des artistes qui souhaitent poursuivre une carrière nationale ou internationale. En effet, comme le souligne la doctorante en Histoire de l'art Aseman Sabet, c'est un fait avéré que « les migrations des artistes ne se font pas uniquement de la réserve à la ville, mais également entre métropoles¹²⁶ ». Par ailleurs, une recherche de 2011 commandée par le ministère des Affaires autochtones et Développement du Nord Canada démontre qu'entre 1961 et 2006, la

¹²⁴ Toutes ces informations ont été tirées des curriculum vitae des artistes disponibles en ligne ou sur demande, ou encore à partir des sites internet des galeries qui les représentent.

¹²⁵ Meg Hewings, « Hochelaga Revisited: Hochelaga history lesson. » *Hour Community* (Montréal), 12 mars, 2009. Récupéré de <http://hour.ca/2009/03/12/hochelaga-history-lesson/>

¹²⁶ Aseman Sabet, « Catégorisations heuristiques: l'art contemporain autochtone au Québec ». *esse arts + opinions*, no 81 (2014): 111.

population autochtone urbaine du pays est passée de 13% à 53%¹²⁷. Cette hausse significative peut en partie être expliquée par un mouvement de population des réserves vers les villes, mais également par ce qu'on appelle la « mobilité ethnique », c'est-à-dire qu'il y a de plus en plus de gens qui choisissent de s'auto-identifier Autochtones et qui joignent donc officiellement les rangs de la grande communauté des Premières Nations et des Inuits vivant en milieu urbain. Ainsi, la tendance semble indiquer l'exact opposé de ce que Rice affirme : si Montréal n'est peut-être pas la métropole la plus inclusive au Canada en matière d'art autochtone, reste qu'elle attire définitivement de plus en plus d'artistes autochtones, qu'ils soient de la relève ou aient une carrière déjà bien établie. Et l'arrivée sur l'île de l'artiste ojibwé de calibre international Rebecca Belmore, il y a moins de deux ans, tend bel et bien à confirmer ce constat.

Outre la présence plus marquée d'artistes autochtones professionnels à Montréal, la venue de nouveaux joueurs actifs dans la diffusion de l'art autochtone crée une nouvelle dynamique dès le début du nouveau millénaire. L'ouverture de la Maison amérindienne de Mont-St-Hilaire ainsi que du Jardin des Premières Nations au Jardin Botanique de Montréal marque un tournant, tout comme le lancement du festival Présence autochtone chaque été dans la métropole. Par ailleurs, le Musée des Abénakis d'Odanak, tout comme le Musée amérindien de Mashteuiatsh, déjà pleinement investi dans une mission de valorisation des cultures autochtones, semblent s'intéresser encore davantage à la diffusion de l'art contemporain des Premiers peuples. En 2008, le Musée huron-wendat à Wendake ouvre ses portes avec, comme

¹²⁷ Affaires autochtones et Développement du Nord Canada, Direction de la recherche stratégique. *Migration et urbanisation des Autochtones au Canada, 1961-2006*. (Ottawa: Gouvernement du Canada, 2013). Récupéré de <https://www.aadnc-aandc.gc.ca/fra/1375456585272/1375456664811>

conservateur, l'artiste contemporain wendat Tehariulen Michel Savard. Enfin, certains lieux d'exposition se donnent comme mandat de mettre plus d'emphasis sur la diffusion de l'art autochtone, comme la galerie Art Mûr, par exemple.

Ainsi, entre 2002 et 2007, plusieurs expositions notables au Québec semblent découler directement de ces nouvelles données. Notons à titre d'exemple l'exposition collective autochtone *Jeux de création* en juin 2003 à la Grande Bibliothèque nationale, ou encore *Rituel de l'immédiat*, une exposition individuelle de Raymond Dupuis à l'Usine C, toutes deux organisées dans le cadre du festival Présence autochtone. En 2004, on retrouve Nadia Myre en solo chez Art Mûr avec *Cicatrices ou Poésie pour les aveugles*, ou encore Hannah Claus, elle aussi en solo au centre d'artistes Article avec *Unsettlements*. L'année suivante, les centre d'artistes Oboro, Article et Dazibao se regroupent pour présenter une exposition collective autochtone provenant d'Hamilton intitulée *Language of Intercession : Native Media and New Media Artists* et montrant entre autres le travail de Skawennati. Toujours en 2005, Mike Patten présente ce qui semble être sa première exposition individuelle au Québec, à la galerie Pierre-François Ouellette. Il participera d'ailleurs à une vingtaine d'expositions, principalement à Montréal, entre 2004 et 2013. En 2006, notons une autre exposition organisée dans le cadre du festival Présence autochtone : *Le patrimoine écrit des Premières Nations*, présentant, entre autres, le travail des Cries Virginia Pésémapéo-Bordeleau et Glenna Matoush. Enfin, en 2007, nous retenons un événement marquant : la Biennale d'art contemporain de Montréal *Remuer Ciel et Terre*, qui permet au Cri Kent Monkman, à l'Inuite récipiendaire du prix Sobey un an auparavant Annie Pootogook, au Dunne-za Brian Jugen et à la Lakota Sioux Dana Claxton d'exposer leur travail. C'est un pas considérable.

À cet effet, durant la période 2002-2007, certaines institutions jusque-là plutôt inactives dans la diffusion de l'art contemporain autochtone, commencent à lui ouvrir leurs portes. Au Musée national des beaux-arts, dans la capitale, on retrouve, en 2003, Rebecca Belmore dans l'exposition *Doublures : Vêtements de l'art contemporain*, qui expose une magnifique robe faite de multiples objets à connotation coloniale. En 2004, l'institution accueille *Double jeu : identité et culture*, des commissaires Jocelyne Lupien et Jean-Philippe Uzel, dans laquelle plusieurs sculptures-installations de Ron Noganosh sont exposées. Puis, en 2005, l'institution présente *Au fil de mes jours*, une exposition collective autochtone créée par la commissaire mohawk Lee-Ann Martin, qui intégrait des oeuvres de huit artistes, dont Hannah Claus, Nadia Myre et Sonia Robertson. De son côté, le musée d'art contemporain de Montréal propose en 2004 *Histoire des Amériques : "Nous venons en paix..."* avec 17 artistes d'origine amérindienne, africaine et européenne, dont Robert Houle et Kent Monkman. Par la suite, en 2006, le musée fait un pas de plus en proposant ce qui semble être sa première exposition individuelle d'art contemporain autochtone. C'est l'artiste de la Colombie-Britannique, mais qui a fait son baccalauréat et sa maîtrise en arts visuels à l'UQÀM dans les années 1980, Brian Jungen, qui y présente une rétrospective de sculptures et d'installations combinant objets de consommation contemporains et références à sa nation d'appartenance.

1.4.2 2008 : année charnière

C'est toutefois l'année 2008 qui apparaît comme charnière dans cette décennie. Les festivités entourant le 400^e anniversaire de fondation de la ville de Québec, combinées à l'ouverture du Musée huron-wendat à Wendake,

semblent y avoir joué un rôle marquant, permettant aux expositions d'art contemporain autochtone de sortir de la métropole pour être vues ailleurs en province. Au centre-ville de Québec, trois expositions majeures ont eu lieu durant l'été. *Tehariolin : Zacharie Vincent et ses amis* à l'Espace 400^e a regroupé six artistes autochtones et quatre allochtones, parmi lesquels on compte Edward Poitras et Jeff Thomas. Tout près, l'exposition *Wampum 400*, un jardin éphémère *in situ* créé en duo par Sonia Robertson et Domingo Cisneros, représentait de façon symbolique « les réserves où [ils ont] été exilés, le lieu de [leur] étouffement à la fois comme “espèces” anéanties, et comme “mauvaises herbes” irréductibles et renaissantes¹²⁸ ». Cisneros a par ailleurs eu droit, en début d'été, à une exposition individuelle au centre d'artiste Le Lieu. *La reconquête : Enfer, Purgatoire, Paradis* exprimait les siècles d'assimilation, d'acculturation et de dissémination qu'ont connus les Premiers Peuples (l'enfer), puis d'attente, de tension et de luttes de pouvoir (le purgatoire), suivis par une résurrection symbolique et plastique, une transgression de l'histoire, grâce la créativité des Premières Nations ainsi que leur capacité à se projeter dans l'avenir (le paradis)¹²⁹. Non loin du centre-ville de Québec, le Musée huron-wendat célébrait en grande pompe sa première année d'existence et soulignait à sa façon les fêtes du 400^e de Québec. Pas moins de cinq expositions distinctes y ont été présentées entre juillet et novembre. Notons parmi celles-ci *Contemporanéité*, qui regroupait peintures, photographies et dessins, ainsi que de grands noms de l'art contemporain autochtone comme l'Inuite Annie Pootoogook, le Métis David

¹²⁸ France Trépanier, « Paroles et pratiques artistiques autochtones au Québec aujourd'hui ». Communication présentée au Cercle des Premières Nations de l'UQAM, Université du Québec à Montréal, 20 - 22 novembre 2008. Récupérée de <http://www.acc-cca.com/wordpress/archived-articles/paroles-et-pratiques-artistiques-autochtones-au-quebec-aujourdhuipar-francetrepanier/>

¹²⁹ Edith-Anne Pageot, « Le projet CREAM : détournements et subversions du cabinet de curiosités ». *Etc*, numéro thématique 86 (2009) : 31.

Garneau, la jeune Ojibwé Maria Hupfield et le Mohawk Greg Staats. *Marcher avec l'Esprit* faisait également partie de la programmation. L'exposition individuelle présentait les toiles de la Crie installée en Abitibi Virginia Pésémapéo-Bordeleau. Enfin, ailleurs au Québec, le Musée amérindien de Mashteuiatsh a mis sur pied cette année-là la grande exposition rétrospective *L'Esprit de Diane*, présentée de juin à octobre, qui a ensuite voyagé au Musée huron-wendat en 2010 puis au Centre national d'exposition de Jonquière en 2012. *Norval* a aussi été une autre création du Musée amérindien, qui présentait plusieurs toiles de Morrisseau entre janvier et mai. Par ailleurs, Nadia Myre a eu droit à l'exposition individuelle *À fleur de peau* au Musée d'art contemporain des Laurentides en septembre et octobre, tandis que la galerie FOFA de l'Université Concordia proposait *Izhikawe : To Leave Tracks to a Certain Place*, mise sur pied par une Métisse du Manitoba, Sherry Farell Racette.

1.4.3 De 2009 à 2013 : une vigueur nouvelle

Après cette date, un cap est franchi. Le nombre d'expositions comprenant un artiste autochtone, même si parfois légèrement moindre qu'en 2008, ira constamment en augmentant, ne retournant jamais à ce que l'on pouvait constater avant cette année charnière. Ainsi, 2009 et 2010 ont compté chacune 30 expositions ; 2011, 36 expositions ; 2012, 37 ; puis, enfin, 2013 bat tous les records depuis le Pavillon des Indiens d'Expo '67, avec 45 expositions au total. En voici quelques faits saillants.

En 2009, Kent Monkman obtient une exposition individuelle comprenant cinq vidéos au Musée des beaux-arts de Montréal, *Danse au*

Berdache. La même année, le Musée d'art de Joliette accueille une formidable exposition collective autochtone créée par la Walter Phillips Gallery du Banff Center ainsi que le commissaire cri Richard William Hill intitulée *Le monde à l'envers (The World Upside Down)*. L'événement permet la publication d'un épais catalogue d'exposition bilingue. En 2010, le 28^e Symposium international d'art contemporain de Baie-St-Paul accueille deux artistes autochtones originaires de l'Ouest canadien dont la carrière professionnelle est bien établie, Sonny Assu et Nicholas Galanin, tandis que le Musée huron-wendat met sur pied *La Loi sur les Indiens revisitée* pour permettre à huit artistes de s'exprimer sur cette Loi de 1876 qui régit de nombreux aspects de la vie des Autochtones au pays. Cette exposition, qui a ensuite été présentée au Musée des Abénakis d'Odanak puis au Musée McCord, semble être la première à avoir été créée dans une communauté pour ensuite se retrouver dans une institution officielle non-autochtone. En 2011, le centre d'artistes Optica présente l'exposition collective autochtone *Tribe*, dirigée par la Crie-Saulteux Lori Blondeau, incluant, entre autres, des oeuvres de Rebecca Belmore, Dana Claxton et James Luna. Juste après, Guy Sioui Durand présente, à la Maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce deux expositions individuelles en parallèle : *Tipi de briques* et *Carbone régénérateur* du Malécite Raymond Dupuis et de l'Atikamekw Jacques Newashish. L'année suivante, la galerie Art Mûr confie à Nadia Myre le soin de commissarier une grande exposition collective autochtone. Les 25 artistes qu'elle choisit pour *Baliser le Territoire* questionnent les problématiques du pouvoir du langage et du territoire lorsque l'on est Amérindien. La toute première Biennale d'art contemporain autochtone à Montréal est alors née. Pendant ce temps, certains artistes s'insèrent dans de grandes expositions collectives présentant des artistes allochtones renommés du milieu de l'art contemporain. C'est le cas, par exemple, de Brian Jungen dans *Zoo* au

Musée d'art contemporain de Montréal, de Mark Igloliorte dans *À ciel ouvert*. *Le nouveau pleinairisme* au Musée national des beaux-arts, ou encore de Nadia Myre au Musée d'art contemporain de Baie-St-Paul dans *La collection Loto-Québec s'expose*. Cela se produit de manière de plus en plus fréquente dans la décennie 2000.

Enfin, l'année 2013 conclut notre corpus comme étant une année record et particulièrement dynamique quant à l'exposition de l'art contemporain autochtone au Québec. Ces 45 expositions recensées contenant au moins un artiste autochtone ont eu lieu partout au Québec. Par ailleurs, plusieurs ont été d'envergure et ont bénéficié d'une certaine fortune critique¹³⁰. C'est le cas particulièrement de *Beat Nation* au Musée d'art contemporain de Montréal, mise sur pied conjointement par la Vancouver Art Gallery et la Grunt Gallery. L'exposition comprenait le travail de 28 artistes autochtones du Canada. Toujours dans la métropole, *Akakhonsa' Fabuleux dédoublements* à la Maison de la culture Frontenac a aussi attiré un large public. Cette fois, les artistes choisis par Guy Sioui Durand provenaient majoritairement de la province, tandis que plusieurs autres y avaient élu domicile. À la Maison de la culture Marie-Uguay, Nadia Myre a présenté une exposition individuelle entre janvier et mars. Dans la capitale, l'année 2013 a vu l'exposition permanente *C'est notre histoire. Premières Nations et Inuit du XXI^e siècle* ouvrir ses portes au Musée de la civilisation. Parmi les 450 artefacts, se trouvaient - et se trouvent encore - plusieurs oeuvres contemporaines signées Nadia Myre, Hannah Claus, Glenna Matoush, Lydia Mestokosho-Paradis, France Trépanier, Jacques Newashish ou Teharihulen Michel Savard. Au même moment, la Maison des Jésuites de Sillery proposait

¹³⁰ Véronique Gagnon, *L'exposition collective comme outil d'une catégorisation: l'art contemporain autochtone au Québec entre 2008 et 2013*. Mémoire de maîtrise. (Université du Québec à Montréal, Département des Arts, 2016), 59-74.

Qui suis-je? L'identité autochtone au 21^e siècle, une exposition collective autochtone mise sur pied par la galerie Art Mûr comprenant des oeuvres d'artistes parmi les plus en vue au pays, comme Sonny Assu, Rebecca Belmore et Nadia Myre.

À Gatineau, le Musée canadien de l'histoire proposait *Indigène et Urbain* au cours de l'été, tandis que le centre d'artiste AXENÉO7 présentait l'exposition solo de la Mohawk Victoria Ransom *New Battleground*, suivie par le collectif ITWÉ (l'Anishinabe Caroline Monnet, le Cri Swampy Kevin Lee Burton et Cri-Métis Sébastien Aubin) dans *Manifestipi*, une installation extérieure composée de tipis futuristes. Sans aucun doute, l'exposition *Sakahàn* au Musée national des beaux-arts à Ottawa, première du genre pour l'institution comprenant plus de 150 oeuvres de 80 artistes autochtones de partout sur le globe, a créé une effervescence ressentie jusque de l'autre côté de la rivière Richelieu. À Sherbrooke, la galerie d'art Foreman de l'Université Bishop était l'hôte, au printemps, de l'exposition collective autochtone *Décolonisez-moi* mise sur pied par la Galerie d'art d'Ottawa et la commissaire inuite Heather Igloliorte. À Mashteuiatsh, le symposium de land art *Renaître* accueillait, en septembre, six artistes autochtones du Québec et du Mexique, tandis qu'au centre d'artistes Vaste et Vague de Carleton-sur-mer, la résidence de création suivie d'une exposition intitulée *Territoires partagés* présentait le travail de Nadia Myre, Hannah Claus, Sonia Robertson, et le Micmac Jordan Bennett.

En somme, la décennie 2000-2013 en a été une record, offrant de nouvelles avenues d'exposition aux artistes autochtones : plus de lieux et d'événements de diffusion aux quatre coins du Québec, plus de possibilités d'exposer avec des artistes allochtones, un peu plus de portes ouvertes dans

les grandes institutions d'art de la province. Voilà qui donne lieu à penser que l'art contemporain autochtone a bel et bien taillé sa place au sein du grand réseau de l'art québécois. Pourtant, au cours de cette décennie, si certains critiques, historiens ou sociologues de l'art s'en sont réjouis, d'autres ont continué de mettre en garde contre des célébrations prématurées. En 2003, dans *Recherches amérindiennes au Québec*, Alice Cerdan dénonçait le peu de place encore accordée à l'art autochtone spécifiquement au Québec, affirmant sans nuances que l'histoire politique complexe du Québec vis-à-vis des Premières Nations a un impact négatif direct dans le milieu de l'art contemporain. Pour elle, l'exclusion est encore évidente¹³¹. En 2009, dans une entrevue, le commissaire mohawk Ryan Rice affirmait sans détour que le Québec a toujours « *its own cultural and French-language agenda*¹³² », et ce, malgré le fait que certains artistes autochtones du Québec ont désormais une carrière internationale. Deux ans plus tard, l'Algonquine-métisse Nadine St-Louis soutenait dans le journal *La Presse* : « Il y a une vingtaine de galeries d'art autochtone rien que dans le centre-ville de Winnipeg [...]. À Vancouver, c'est la même chose. Mais ici, rien. Pourquoi ? Je ne sais pas¹³³. » À sa voix s'est également jointe celle de Guy Sioui Durand, qui, plus optimiste à cause de l'arrivée du festival Présence autochtone, du Jardin des Premières Nations et de l'ouverture du Musée huron-wendat, déplorait tout de même, en 2010, qu'« aucune maison de la culture, aucun institut, aucun musée, aucun centre

¹³¹ Alice Cerdan, « Les différentes réceptions de l'art amérindien contemporain ». *Recherches amérindiennes au Québec*, 33, no. 3 (2003): 65-70.

¹³² Hewings, *op. cit.*, paragraphe 4.

¹³³ Jean-Christophe Laurence. « 11 nations: l'art autochtone sort de l'ombre. » *La Presse* (Montréal), 23 décembre, 2011. Récupéré de <http://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/201112/23/01-4480459-11-nations-lart-autochtone-sort-de-lombre.php>

d'artistes autochtones n'existe comme tel [au Québec]¹³⁴ ». Il soulignait ainsi le retard considérable que prend la province dans la diffusion de l'art contemporain autochtone, même à la fin de la décennie 2000, en comparaison à ce qui se passe ailleurs au Canada. À sa suite, en 2013, la doctorante en histoire de l'art Aseman Sabet soulevait, dans la revue *Esse*, l'immense tâche qu'il reste à accomplir au sujet de l'art contemporain autochtone au Canada, particulièrement au Québec. Car, pour elle, la difficulté d'être artiste autochtone au Québec actuellement est toujours bien réelle¹³⁵. À la lumière de ce chapitre, un élément apparaît évident, et permet d'abonder dans le même sens que ces critiques : chaque décennie possède son ou ses événement(s) clé(s) qui stimule(nt), parfois de façon assez soudaine, la mise en valeur souvent temporaire des arts contemporains autochtones. Dans la décennie 1970, il s'agit de 1975 possiblement avec le passage de l'*Indian Group of 7* à Montréal. Dans la décennie 1980, c'est sans contredit l'année 1985 qui se distingue. Il est possible de se demander si le fait que le Québec reconnaisse, par une résolution à l'Assemblée nationale, le caractère distinct des nations autochtones de son territoire (donc un droit à l'autonomie, à la jouissance d'une culture, d'une langue et de traditions qui leur sont propres), y est pour quelque chose. Dans la décennie 1990, il s'agit des années 1990 et 1992, qui ont respectivement connu la Crise d'Oka puis les célébrations entourant les 500 ans de l'arrivée de Christophe Colomb en Amérique. Enfin, dans la décennie 2000, l'année 2008 est marquante particulièrement à cause du 400^e anniversaire de la ville de Québec et de l'ouverture du Musée huron-wendat.

¹³⁴ Guy Sioui Durand, « Près de Kahnawake : Hochelaga-Montréal et Hochelaga-Montreal ». *Inter : art actuel: Indiens, Indians, Indios*, n° 104 (2009-2010): 59.

¹³⁵ Sabet, *op. cit.*, 110.

Un tel constat donne lieu de s'interroger. Aurait-on tendance à « sortir les artistes amérindiens des cartons » pour se donner bonne conscience lorsque l'occasion le nécessite ? Cela reviendrait alors à affirmer, en d'autres mots, ce que Guy Sioui Durand craignait déjà en 1999, comme souligné précédemment : « S'agit-il de la même théâtralité aliénante qui consiste à être « l'Indien » pour le regard de l'Autre, conforme à ses attentes? Il suffirait d'être réduit au simple rôle de figurant, une fois l'an, lors de la journée officielle des Premiers Peuples (...)»¹³⁶. » Toutefois, maintenir une telle affirmation reviendrait peut-être à nier, du moins en partie, tous les efforts déployés par les artistes, commissaires et conservateurs autochtones pour mettre sur pied de formidables expositions collectives au fil des décennies, et ce, sans l'aide des institutions ou des événements d'art officiels. Reste malgré tout que ces efforts visent une reconnaissance qui n'est pas encore totalement au rendez-vous. Ces institutions qui « contribue[nt] à la légitimation et à la communication publique d'identités¹³⁷ » doivent « faire de la place en [leur] centre¹³⁸ » pour que l'on puisse affirmer que les artistes autochtones sont considérés comme égaux et ayant une place véritable au sein du grand réseau de l'art. Une diffusion au compte-goutte, à chaque décennie, basée principalement sur des événements qui nécessitent que l'on expose l'art autochtone, sous peine de critique, ne confirmerait-elle pas ce que Lee-Ann Martin affirmait déjà en 1992?

Periodic or « soft » inclusion... absolves the institution from a long term commitment to the serious treatment of works by Native artists... This intermittent inclusion, or « tokenism », almost always

¹³⁶ Sioui Durand, [Texte sans titre], [pages non-numérotées].

¹³⁷ Phillips, « L'Ancien et le Nouveau Monde : aboriginalité et historicité de l'art au Canada », 538.

¹³⁸ Ruth B. Phillips. *Museum pieces: toward the indigenization of Canadian museums*. (Montréal: McGill-Queen's University Press, 2011), 161.

*guarantees consistent exclusion... and gives the impression that there is no problem of exclusion*¹³⁹.

Il nous importe ainsi de clore ce chapitre en soulignant toutes les nuances que notre corpus permet de soulever. La décennie 1990 a été plus riche d'expositions d'art contemporain autochtone que ce que toutes les critiques ont soutenu, et le nombre d'expositions individuelles tend par ailleurs également à augmenter dans cette décennie. Toutefois, ces expositions ont eu lieu assez à l'écart des institutions d'art de la province et n'égalent pas, chaque année, le nombre des expositions de 1990 et 1992. Par ailleurs, il y a définitivement un creux dans la décennie 1990 qui ne correspond pas à la tendance d'expositions en croissance observable dans les années 1970, 1980 et 2000. Pour ce qui est de la période 2000-13, la place accordée aux arts autochtones dans les lieux d'exposition du Québec apparaît de plus en plus importante. Des artistes qui ont une carrière d'envergure viennent s'installer dans la métropole, des nouveaux lieux d'exposition et événements créent consciemment des espaces de diffusion actifs et efficaces pour mettre en valeur l'art contemporain autochtone, des occasions d'exposer dans les grandes institutions d'art commencent également à se présenter véritablement. Toutefois, il importe de remettre ces faits dans un contexte plus large pour saisir que tout n'est pas encore gagné. Les expositions en institutions sont encore très sporadiques, et il apparaît que d'autres dynamiques, au sujet duquel nous discutons au chapitre deux, viennent contrecarrer les efforts de reconnaissance des artistes autochtones au Québec.

¹³⁹ Lee-Ann Martin citée dans Lynda Jessup, « Hard Inclusion », dans *On aboriginal representation in the gallery*, sous la dir. de Lynda Jessup et Shanon Bagg. (Hull: Musée canadien des civilisations, 2002), xiii.

CHAPITRE II

L'ART CONTEMPORAIN AUTOCHTONE AU SEIN DES RÉSEAUX : BILAN ET CONSTATS

2.1 Grands réseaux et réseaux parallèles

Au regard de plus de quatre décennies de diffusion d'art contemporain autochtone au Québec, et à leur analyse la plus exhaustive possible, plusieurs constats - certains surprenants, d'autres moins - émergent de façon évidente. Quelques-uns ont été évoqués au chapitre précédent et ne seront pas davantage élaborés, simplement parce qu'ils apparaissent comme de moindre importance, ou faute de littérature associée. C'est le cas notamment de la présence de plus en plus marquée d'artistes autochtones à Montréal dès la fin de la décennie 1990, ou de la corrélation qui semble exister entre événements - politiques ou festifs - et expositions plus nombreuses des arts autochtones. En revanche, plusieurs constats marquants permettent et méritent que l'on s'y attarde davantage, de manière à dresser un bilan plus complet et plus parlant de ces 46 années bien comptées de diffusion de l'art contemporain autochtone au Québec.

2.1.1 Le rôle insoupçonné des centres d'artistes, maisons de la culture et centres d'exposition

Ce que le sociologue wendat Guy Sioui Durand appelle « les réseaux parallèles », dans son ouvrage de 1997 *L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec*, a trouvé de nombreux échos au fil de nos

recherches. L'expression définit ces lieux d'exposition hors institutions, structurés, reliés et même imbriqués, comme espaces alternatifs de diffusion, mais aussi comme contexte de création artistique novateur¹⁴⁰. Ces réseaux sont composés notamment de regroupements d'artistes, de galeries parallèles privées ou publiques, de centres d'artistes autogérés, et même de publications et d'événements ponctuels en tous genres. On peut aussi y retrouver les maisons de la culture, les centres d'exposition ainsi que les galeries universitaires. De par leur structure et leur présence partout dans la province, et non pas seulement dans la métropole, ces réseaux permettent véritablement, selon Sioui Durand, « l'expression artistique d'un discours idéologique prônant l'autodétermination communautaire (l'art en contexte réel) et l'autogestion des canaux de création et de diffusion des pratiques artistiques¹⁴¹ ».

L'apparition de ces réseaux d'art parallèles au Canada et au Québec résulte d'une conjoncture particulière que décrit bien l'historien de l'art Michael Bell. Au début des années 1970, le gouvernement fédéral finançait largement des programmes pour « absorber l'énergie » de la jeunesse sans emploi dans des initiatives locales. Cela a permis, entre autres choses, à des artistes souhaitant vivre de leur création de mettre sur pied des centres d'art un peu partout au pays. Toutefois, lorsque les programmes gouvernementaux ont cessé, dans la deuxième moitié de la décennie, ces centres d'art ont dû se tourner vers le Conseil des arts du Canada, opérationnel depuis 1957, non seulement pour obtenir les fonds nécessaires afin de poursuivre leurs activités, mais également pour permettre la création d'un véritable réseau

¹⁴⁰ Guy Sioui Durand. *L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec : 1976-1996*. (Québec: Éditions Interventions, 1997), 14.

¹⁴¹ *Ibid.*

structuré de centres d'artistes autogérés. Ce réseau comprenait déjà 18 membres en 1977. À ce moment, même si le domaine des arts visuels était l'un des secteurs qui bénéficiait le moins des subventions du Conseil des arts, l'argent était à tout le moins versé aux expositions en galeries, à l'opération de ces centres d'artistes autogérés, et à l'acquisition d'œuvres pour la banque du Conseil des arts. Ce contexte a permis aux artistes visuels de préserver leur indépendance et d'avoir accès à des lieux de création et de diffusion dynamiques. À cause des orientations de son financement, le Conseil des arts a aussi permis la mise sur pied de revues d'art spécialisées, ainsi qu'un développement accru de la sculpture, de la gravure, de l'impression, des arts numériques, de la vidéo et de la performance, nourrissant d'autant plus le système des galeries parallèles. Ainsi s'établissaient de nouveaux réseaux qui jouaient un rôle non-négligeable dans le monde des arts visuels canadien et permettaient de donner un élan nouveau à des pratiques multidisciplinaires plus « risquées » pour les grandes galeries privées et les musées publics¹⁴². La situation des artistes visuels professionnels au Canada demeurait malgré tout très précaire à la fin des années 1970 et au début des années 1980, et particulièrement celle des artistes autochtones, encore peu acceptés et peu reconnus par le milieu des arts.

C'est tout de même grâce à un tel contexte, et à un réseau prêt à faire de la place aux pratiques « différentes », que plusieurs artistes autochtones ont pu, peu à peu, trouver des lieux de diffusion au Canada et au Québec pour créer et exposer leur travail, leur permettant, lentement mais sûrement,

¹⁴² Michael Bell, « Of public concern. The pensioning of the visual arts in Canada since 1945 », dans *In the shadow of the sun: perspectives on contemporary native art*, sous la dir. de Gerald McMaster. (Hull: Musée canadien des civilisations, 1993), 202.

de se tailler une place dans le milieu des arts, alors que les portes des institutions et des grandes galeries leur étaient encore closes. Toutefois, il importe de suggérer ici que ce ne serait pas seulement par dépit, faute d'autres options, que les artistes autochtones ont choisi alors, et choisissent encore, de diffuser leurs œuvres au sein des réseaux parallèles. Ce serait sans doute aussi parce que ceux-ci reflètent beaucoup mieux leurs modes de création et leurs valeurs profondes. Car, comme le soutient Sioui Durand, les réseaux parallèles favorisent le foisonnement de pratiques politiquement engagées de connivence avec les luttes et les mouvements sociaux, ainsi que la création d'œuvres vivantes, immédiates et actives (art sociologique, environnemental, installations, performances, multimédias, etc.) « qui recèlent la capacité symbolique de transformer l'imaginaire et les sensibilités¹⁴³ ». Ainsi, il est possible de nuancer ce que suggère le sociologue Guy Bellavance qui, dans son rapport de 2012 sur le secteur des arts visuels au Canada, présente les centres d'artistes comme des lieux de transition et de construction d'une carrière professionnelle pour les artistes de la relève¹⁴⁴. Ces lieux pourraient avoir aussi été, à tout le moins pour les artistes autochtones, des espaces tout indiqués, bien adaptés, à une autogestion idéologique nécessaire à la création, à des pratiques artistiques socio-critiques et novatrices sur le plan esthétique, en plus de favoriser un ancrage communautaire pour les artistes et leurs œuvres avec leur territoire d'appartenance.

¹⁴³ Sioui Durand, *op. cit.*, 15.

¹⁴⁴ Guy Bellavance. « Le secteur des arts visuels au Canada: synthèse et analyse critique de la documentation récente ». (Québec: Institut national de la recherche scientifique, Centre Urbanisation culture société, pour le Conseil des arts du Canada, 2012), 13-14.

De manière concrète, notre corpus permet de constater qu'un artiste comme Domingo Cisneros a pu tailler sa place au Québec et développer sa pratique artistique dans les années 1980 entre autres grâce à la plate-forme qu'a pu être le centre d'artistes Langage Plus d'Alma en 1981 et 1982, où il a présenté deux expositions individuelles. Par la suite, les portes se sont ouvertes pour le Rendez-vous international de sculptures de St-Jean-Port-Joli, puis le Musée du Québec et le Centre international d'art contemporain. Jamais, toutefois, il ne délaisse ces réseaux parallèles, malgré la reconnaissance qu'il acquiert. On le retrouve par exemple chez Circa en 1991, dans le réseau montréalais des maisons de la culture en 1992, chez Optica en 1996, au Lieu en 1992 et 2008, ou encore à la Maison de la culture Frontenac en 2013. Et tout cela sans oublier toutes ses expositions organisées dans les Hautes-Laurentides, au moins sept, présentées dans de petites galeries comme le Centre d'exposition de la Gare de l'Annonciation (aujourd'hui, Rivière-Rouge). Au total, il participe en tant qu'artiste à 35 expositions différentes au Québec entre 1976 et 2013, dont la grande majorité a été présentée dans ces lieux dit parallèles.

Le parcours québécois du Métis Edward Poitras est semblable. On lui compte 23 expositions dans la province, dont plus d'une quinzaine dans les réseaux parallèles, et ce, même après son célèbre passage à la Biennale de Venise en 1995. Il présente des expositions individuelles au Lieu en 1989 et 2000, il est chez Article en 1991, au 3^e Impérial de Granby en 1994 et 1996, puis à Alma grâce à Langage Plus et l'événement *Au nom de la Terre* en 1997, et également chez Oboro en 1997 et 1999. Pour sa part, l'Inue Diane Robertson, dont la carrière semble surtout avoir été lancée par son passage remarqué au Symposium de la jeune peinture du Canada à Baie-St-Paul en 1986, a vécu l'apogée de sa vie artistique dans les centres d'artistes Article,

Skol et La Centrale / Powerhouse entre 1990 et 1993. D'autres artistes, comme la Mohawk-Européenne France Trépanier, l'Abénaquise Diane Obomsawin ou la Wendate Sylvie Paré ont construit leur carrière presque exclusivement à travers les centres d'artistes, les maisons de la culture et les événements d'art ponctuels en tous genres, sur trois décennies de pratique (1980-2000). Même l'Algonquienne Nadia Myre, dont la renommée est probablement établie depuis la deuxième moitié des années 2000, a partagé sa carrière québécoise de façon presque égale entre les réseaux parallèles et le grand réseau d'art. Sur 55 expositions répertoriées au Québec jusqu'en 2013, 29 se sont tenues en réseaux parallèles, tandis que 21 ont eu lieu dans des institutions ou des événements reconnus, d'art et d'ethnologie, ou des galeries privées de l'AGAC, comme Art Mûr. Nous pourrions suivre le parcours de plusieurs autres artistes autochtones, et le résultat serait tout à fait semblable. Les réseaux parallèles ont offert, et offrent encore, des lieux clés permettant aux artistes autochtones de bâtir une carrière solide, et de leur garantir une visibilité certaine dans le milieu artistique québécois. Loin de leur tourner le dos, les artistes dont la carrière est officiellement bien établie choisissent de continuer à fréquenter ces espaces de création et de diffusion dynamiques qui leur ressemblent, postés aux quatre coins de la province.

Par ailleurs, les réseaux parallèles ont permis de palier l'indifférence muséale ou « l'oubli » parfois flagrant avec lesquels les artistes autochtones ont dû composer. En 1998, le lancement de la toute première Biennale d'art contemporain à Montréal proposait *Capteurs de rêve* en guise d'exposition centrale, sans intégrer un seul artiste autochtone. Comment expliquer qu'à l'approche du nouveau millénaire, avec toutes les avancées politiques et muséales gagnées par les Premières Nations et les Inuits depuis les années 1980, ainsi qu'un nombre sans cesse croissant d'artistes autochtones

professionnels au Québec dont le talent n'est plus à prouver, une exposition dans la métropole proposant un tel titre puisse omettre d'inclure ne serait-ce qu'un seul artiste inuit ou issu d'une Première Nation ? Ceci n'est qu'un exemple parmi de nombreux autres, qui s'ajoutent à ceux évoqués au chapitre un - aucune institution québécoise autre que le Musée canadien des civilisations n'invite Edward Poitras après son passage à la Biennale de Venise en 1995, ou encore la quasi absence d'artistes contemporains autochtones aux festivités des 300 ans de la Grande Paix de Montréal en 2001. Ces lacunes ont toutes pu être compensées par les réseaux parallèles, qui, de par leur structure et leurs visées, ont jusqu'à maintenant fait preuve de plus de souplesse, d'audace et de rapidité d'organisation d'expositions. Un fait que constatait déjà Guy Sioui Durand en 1983, qui affirmait sans détour que ces réseaux permettaient de décentraliser l'art québécois ; de ne plus voir les institutions, la métropole et l'État comme producteurs de la culture de référence, mais de penser l'art québécois en régions et en réseaux¹⁴⁵. Vingt ans plus tard, en 2002, la situation étant encore la même, l'historienne de l'art Lynda Jessup écrivait, dans *On aboriginal representation in the gallery*, que partout au Canada, ces réseaux parallèles se sont avérés la voie la plus intéressante à suivre, comme espace de véritable reconnaissance de l'art autochtone, entre les musées d'art trop eurocentriques et les musées d'ethnologie qui continuent, sans toujours le vouloir, à perpétuer une image « historique » des Premières Nations, et donc un clivage art / histoire¹⁴⁶.

¹⁴⁵ Guy Durand, « Les réseaux d'art: alternative au centralisme ». *Intervention*, n° 19 (1983): 9-13.

¹⁴⁶ Lynda Jessup, « Hard Inclusion », dans *On aboriginal representation in the gallery*, sous la dir. de Lynda Jessup et Shanon Bagg. (Hull: Musée canadien des civilisations, 2002), xiii - xxv.

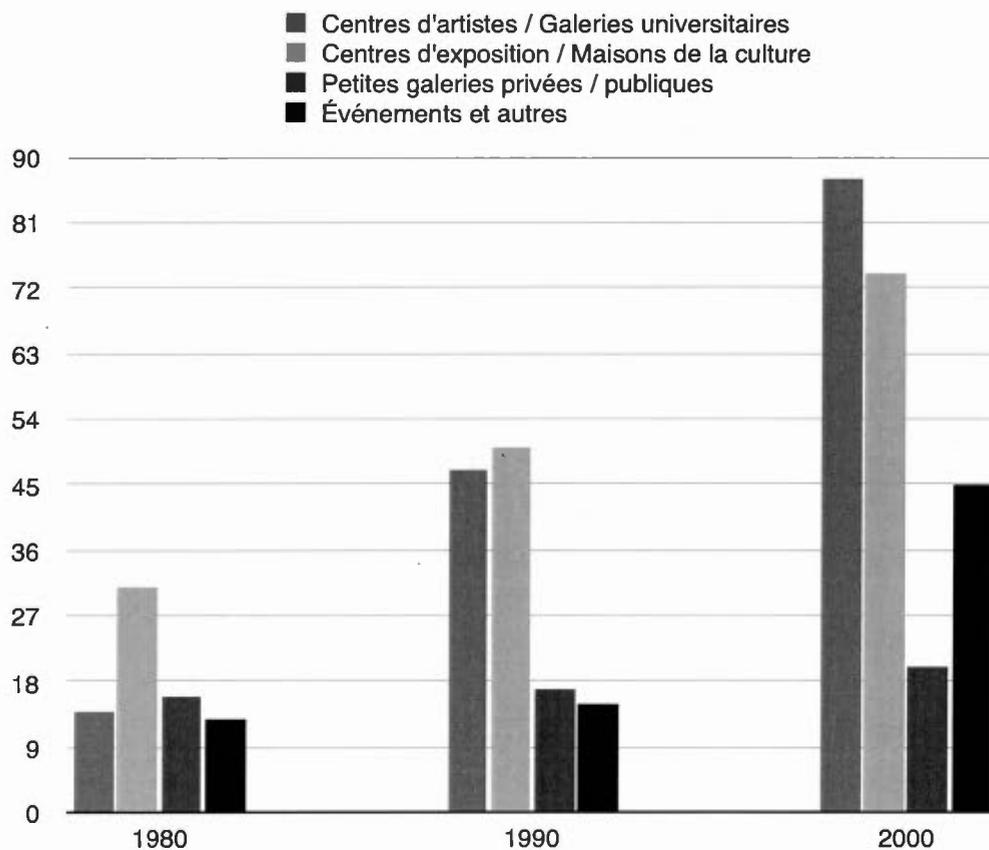
Ainsi, en décortiquant les expositions d'art autochtone en réseaux parallèles par tranche de dix ans (tableau 2.1), il est facile de constater le rôle croissant qu'ont joué les centres d'artistes et galeries universitaires, les maisons de la culture et centres d'exposition, tout comme les événements ponctuels (ex. : Festival Présence Autochtone, Os Brûlé, Rendez-vous de sculpture de St-Jean-Port-Joli, symposiums, etc.) au fil des décennies. De manière tout aussi pertinente, le tableau 2.2 permet de visualiser à quel point la progression des expositions totales par décennie contenant des œuvres contemporaines autochtones est constamment soutenue par une progression d'expositions en réseaux parallèles ; les deux sont intimement liées. Si c'est un peu moins le cas pour la période 2000-13, c'est que, et il en sera question plus loin dans ce chapitre, il y a plusieurs musées en région et dans les communautés autochtones, mais aussi des institutions d'art, qui commencent à s'investir davantage dans la diffusion de l'art autochtone. Malgré tout, les réseaux parallèles continuent d'être le premier diffuseur des arts contemporains autochtones jusqu'à la fin de notre période d'étude.

Enfin, en plus d'être une alternative dynamique aux institutions, les réseaux parallèles semblent avoir offert aux artistes autochtones des possibilités nouvelles, probablement impensables au sein de plus grandes institutions, tant à l'étape de la création que de la diffusion. On pouvait lire dans le *Répertoire des centres d'artistes autogérés du Québec et du Canada* en 2002 que

Cette complicité entre réseaux définit des « zones » privilégiées du développement de la créativité autochtone interdisciplinaire et multimédia, allant de l'« art action » rituel et/ou engagé aux œuvres in situ en passant par les installations multimédias, les résidences relationnelles et même le cyberart. S'y métissent les fondements de

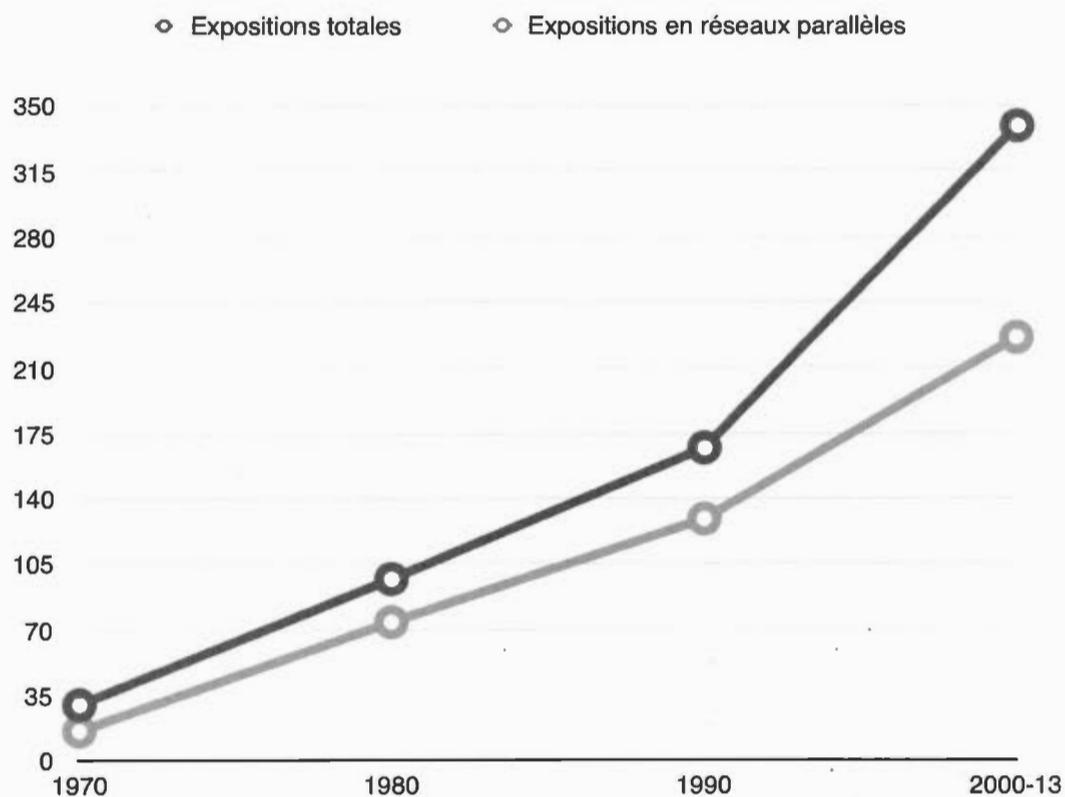
l'imaginaire amérindien : l'oralité et les rythmes, la spiritualité des animaux, le respect écologique de la Terre Mère¹⁴⁷.

Tableau 2.1 Comparaison du nombre d'expositions d'art contemporain autochtone présentées dans divers lieux de diffusion en réseaux parallèles au Québec



¹⁴⁷ Guy Sioui Durand, « Circuler dans des ailleurs », dans *Répertoire des centres d'artistes autogérés du Québec et du Canada*, sous la dir. de Céline Lapointe. (Montréal: RCAAQ, 2002), 449-450.

Tableau 2.2 Comparaison de l'évolution des expositions d'art contemporain autochtone au Québec entre les réseaux parallèles et le nombre total comptabilisé



En effet, nos recherches ont permis de constater que les réseaux parallèles ont offert aux artistes autochtones la possibilité d'être davantage présents dans leur communauté, créant dans ou avec celle-ci, ou encore y retournant pour diffuser, partager et même échanger sur leur travail. Pierre Sioui a eu parfois cette occasion dans la décennie 1980, à ce qu'on appelait à cette époque le Village huron (Wendake), tout comme ce fut le cas pour Ryan

Rice, Ellen Gabriel et Skawennati à Kahnawake dans les années 1990, ou encore pour Sonia Robertson, à la fois dans les années 1990 et 2000, à Mashteuiatsh. Dans ces communautés ou ailleurs, ces artistes profitent également des réseaux parallèles pour créer en nature des installations environnementales in situ, des *happenings* ou des résidences nomades, comme c'est le cas à plusieurs reprises pour Sonia Robertson, Domingo Cisneros, Mike MacDonald, Virginia Pésémapéo-Bordeleau et même Nadia Myre. Pour ne citer que quelques exemples concrets, mentionnons *Paysage inter-sites* en 1996, le *Parc Sacré* de Sonia Robertson en 2001 ainsi que sa participation au Festival d'art contemporain des Laurentides en 2003, le Symposium international de création in situ *H2O Ma Terre* en 2002 à Carleton avec Virginia P.-Bordeleau, le Symposium de Land Art *Renaître* en 2013 auquel Nadia Myre participait à Mashteuiatsh, et toutes les interventions de Cisneros via le collectif Boréal Multimédia de 1988 à 1994, puis Les Précambriens à partir de 1995¹⁴⁸. Tous ces artistes y ont trouvé des occasions de réappropriation du territoire par l'art. Internet aussi devient un territoire de création et de diffusion supporté par les réseaux parallèles à partir des années 1990, en tant que nouveau lieu de superposition, de brouillage des frontières et des temporalités, mais aussi comme espace d'interconnexions et d'autodétermination où la mémoire est sans cesse réactualisée¹⁴⁹. Au Québec, c'est via des initiatives en ligne comme *CyberPowWow* supportée en 1997, 1999, 2001 et 2004 par le centre d'artistes Oboro, puis ensuite *Language of Intercession : Native Media and New Media Artists* en 2005, une exposition mise initialement sur pied par l'Art

¹⁴⁸ Antoinette de Robien, « Territoire culturel: la quête du phénix ». *Inter: art actuel*, no. 104 (2009-2010): 17-27.

¹⁴⁹ Steven Loft, « Mediacosmology », dans *Coded territories: tracing indigenous pathways in new media art*, sous la dir. de Steven Loft et Kerry Swanson. (Calgary: Calgary University Press, 2014), 172.

Gallery d'Hamilton, qui employait comme principaux médiums la vidéo et Internet, ou encore *Rashid & Rosetta* en 2009, une autre exposition en ligne supportée par Oboro, que ce nouvel espace de création et de diffusion autochtone commence à être exploité. Enfin, c'est à travers ces réseaux parallèles que des occasions de fertiles rencontres et de métissages expérimentaux ont pu avoir lieu à maintes reprises, notamment entre artistes autochtones et allochtones (nous discutons de cet aspect dans la dernière section de ce chapitre), dans le but d'ouvrir de nouveaux dialogues.

Bref, ces ailleurs hors institutions et/ou hors métropole ont permis une diffusion accrue de l'art autochtone au Québec et de riches innovations sur les plans géographique, relationnel, esthétique et autres encore. Sans ces réseaux parallèles cruciaux, il est possible de s'interroger sur le sort qu'auraient connu les artistes autochtones au sein du milieu des arts québécois, si hermétique avant la deuxième moitié des années 2000. Mais grâce à ces réseaux parallèles bien ancrés dans la province, il y a lieu de réfléchir encore longuement sur les occasions formidables offertes aux artistes autochtones de tourner le dos au marché et au système des musées et des galeries d'art, au profit d'une conscience écologique du territoire et des communautés, d'une redécouverte des cultures traditionnelles, métissées et/ou contemporaines, d'expérimentations remettant en question la notion même d'art et de ses schèmes tels que compris en Amérique du Nord. Toutefois, et il importe de ne pas le passer sous silence, un hic demeure. Malgré toutes les possibilités qu'ont offert les réseaux parallèles aux artistes autochtones au fil des décennies, ces réseaux ont attiré, et attirent bien souvent encore aujourd'hui, un public généralement restreint et déjà bien initié. Les centres d'artistes particulièrement, comme le soutient Michael Bell, « *attract small audiences, and generally isolate the experience of*

*contemporary art from a larger new audience. A small audience provide[s] no protection [...]*¹⁵⁰ ». C'est pourquoi ces réseaux ne peuvent demeurer la seule avenue pour les artistes qui souhaitent développer une carrière à plus grande échelle, et pour permettre aux œuvres autochtones d'infiltrer tous les milieux, d'être vus par tous les publics. Par ailleurs, nous avons constaté que, bien qu'il existe des centres d'artistes autochtones à plusieurs endroits au Canada, comme Urban Shaman à Winnipeg ou Tribe Inc. à Saskatoon, pour ne nommer que ceux-là, ce type de lieu de création et de diffusion n'existe toujours pas au Québec, et ce, même si le milieu autochtone francophone le réclame depuis plusieurs années¹⁵¹. Un espace autogéré autochtone, qui soutiendrait d'abord les artistes autochtones du Québec tout en respectant les approches, les pratiques, et les visions du monde autochtones, pourrait en effet jouer un rôle majeur dans la diffusion des arts autochtones dans la province et également à l'extérieur, tout en faisant une différence dans le développement de carrières d'artistes autochtones du Québec. Nous reparlerons de leur situation particulière dans la deuxième section de ce chapitre.

2.1.2 Du côté des musées d'histoire et d'ethnographie

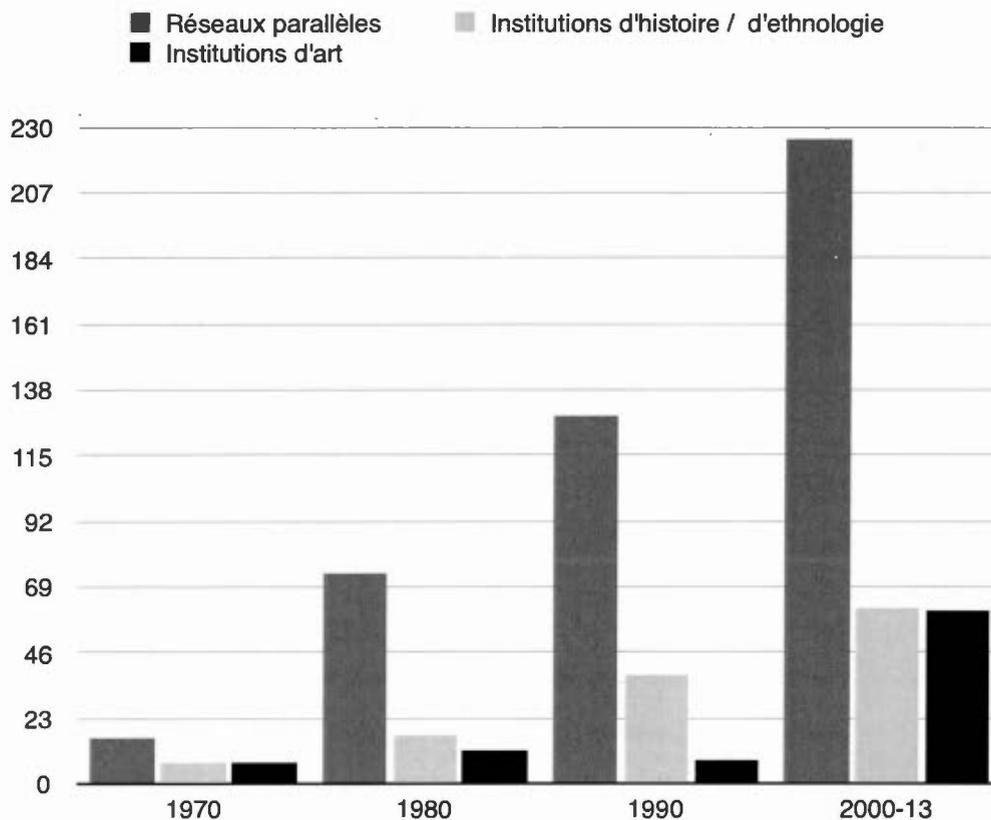
Il est intéressant de constater que dans le palmarès des lieux de diffusion des arts contemporains autochtones au Québec, après les réseaux parallèles, viennent les musées d'histoire, de société et d'ethnographie / anthropologie. Même si le nombre d'expositions qui y ont été présentées en près de 50 ans est beaucoup moins important que celui en réseaux

¹⁵⁰ Bell, *op. cit.*, 204.

¹⁵¹ Voir entre autres Trépanier, *op. cit.*, et Sioui Durand, *op. cit.*

parallèles, dû en partie au nombre réduit de lieux entrant dans cette catégorie, ce nombre est bien supérieur à celui des institutions d'art (musées, grandes galeries et événements majeurs). De plus, ces institutions d'histoire et d'ethnographie ont largement contribué à une reconnaissance et à une légitimation des pratiques artistiques autochtones dès la fin des années 1980. Le tableau 2.3 présente bien les écarts qui existent entre les divers types de lieux de diffusion du Québec, ce qui montre que les institutions d'histoire et d'ethnographie présentent une constante progression d'expositions d'art contemporain autochtone et pallient, d'une certaine façon, particulièrement dans la décennie 1990, à l'indifférence des autres institutions québécoises.

Tableau 2.3 Comparaison du nombre d'expositions d'art contemporain autochtone au Québec au sein des réseaux de diffusion



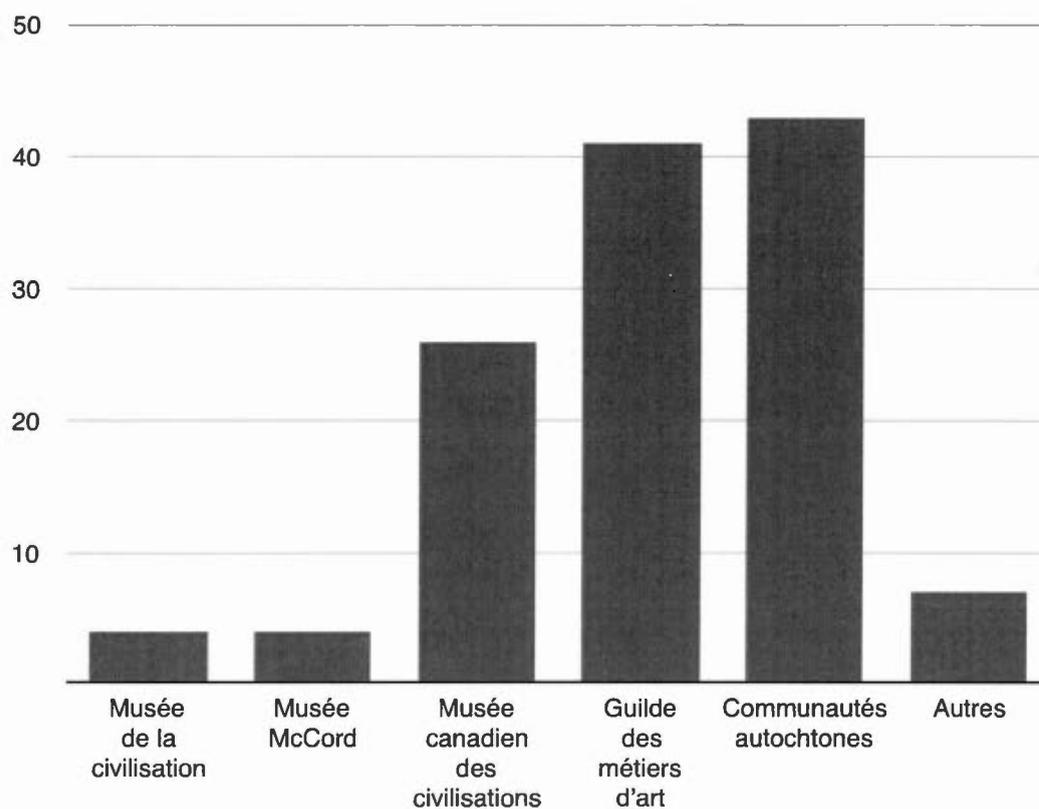
De manière concrète, nous incluons dans cette catégorie le Musée canadien des civilisations (de l'histoire) à Gatineau, le Musée de la civilisation à Québec, le Musée McCord à Montréal, le Musée huron-wendat à Wendake, le Musée des Abénakis à Odanak, le Musée amérindien de Mashteuiatsh, ainsi que d'autres musées régionaux, qui n'ont toutefois proposé que quelques rares expositions correspondant à nos critères, comme le Musée régional de la Côte-Nord à Sept-Îles, le Musée minier de Malartic, ou encore le Musée régional de Rimouski. Est incluse également dans cette catégorie la Guilde canadienne des métiers d'art à Montréal, véritable institution qui compte une impressionnante collection d'art inuit, mais que nous avons choisi de ne pas placer dans la catégorie des musées d'art, puisque sa mission englobe également, de manière plus large, les métiers d'art et l'artisanat. Ainsi, toutes décennies confondues, notre corpus comprend 122 expositions s'étant tenues dans une ou plusieurs institutions d'histoire ou d'ethnographie. Le tableau 2.4, à la page suivante, démontre de quelle façon elles se divisent, en fonction des lieux d'exposition recensés. À noter que le total dépasse le nombre de 122 puisque certaines expositions ont été présentées à plus d'un endroit.

2.1.2.1 Les grandes institutions

La présence active des musées d'histoire et d'ethnographie dans le paysage muséal québécois ne remonte véritablement qu'à la décennie 1980. Bien que le Musée McCord existe depuis 1921 à Montréal, et que la Guilde canadienne des métiers d'art (*Canadian Handicrafts Guild*) est dans la métropole depuis 1905, il faut attendre 1984 pour que le gouvernement québécois adopte une politique officielle (la *Loi sur les musées nationaux*)

favorisant l'apparition d'une institution provinciale vouée à l'ethnologie ainsi que, quelques années plus tard, de plus petits établissements du même genre dans différentes régions du Québec. L'inauguration officielle du Musée de la civilisation à Québec en 1988, suite à une séparation définitive des

Tableau 2.4 Expositions d'art contemporain autochtone dans les différentes institutions d'histoire et d'ethnographie au Québec entre 1967 et 2013



collections d'art d'avec les collections ethnographiques du Musée du Québec, le déménagement du Musée de l'Homme d'Ottawa de l'autre côté de la rivière Richelieu, à Hull, et sa transformation en Musée canadien des civilisations en 1989, ainsi que la relance du Musée McCord en 1992 dans des locaux restaurés et agrandis, créent une toute nouvelle dynamique dans le champ de la muséologie d'ethnographie au Québec¹⁵². C'est dans un tel contexte que de nouvelles possibilités d'expositions en institutions semblent s'ouvrir pour les artistes autochtones de la province. Ces établissements reconnus qui, par la définition de leur mission, s'intéressent à la question des Premières Nations et des Inuits au pays, collectionnent et exposent, en effet, de nombreux artefacts reliés à leur histoire et leur culture matérielle. Par ailleurs, après la polémique canadienne entourant l'exposition *The Spirit Sings* à Calgary en 1988, puis celle de la publication du rapport *Turning the Page : Forging New Partnerships Between Museums and First People* en 1992¹⁵³ afin de favoriser de meilleures relations entre les Premières Nations et les musées du pays, il est fort possible de penser que certaines réflexions se sont bel et bien entamées dans le milieu muséal québécois, et principalement au cœur du réseau des musées d'histoire et d'ethnographie.

Ainsi, c'est dans ces institutions, précisément, que l'on voit apparaître les premières expositions majeures d'art contemporain autochtone au Québec. En 1989, au Musée canadien des civilisations, la grande exposition *À l'ombre du soleil - L'art contemporain amérindien et inuit du Canada (In the Shadow of the Sun)*, qui regroupait 91 artistes inuits, métis et des Premières Nations faisant de l'art dit « ancien » ou « contemporain », semble bien être

¹⁵² Yves Bergeron, « Le 'complexe' des musées d'ethnographie et d'ethnologie au Québec, 1967-2002 ». *Ethnologues*, 24, n° 2 (2002): 47-77.

¹⁵³ Pour plus de détails au sujet de cette saga et du rapport qui en a découlé, voir la note n° 108 du chapitre 1.

la première de ce genre au Québec en terme d'envergure depuis le Pavillon des Indiens d'Expo '67. L'institution canadienne réitère l'expérience trois ans plus tard, cette fois en ne présentant que de l'art contemporain, avec *Indigena - Perspectives autochtones contemporaines*, contenant le travail de 19 artistes particulièrement en vue au pays. Même si le Musée canadien des civilisations est une institution fédérale davantage tournée vers Ottawa, qui ne présente que très peu le travail d'artistes québécois et qui, pour l'exposition de 1989, entre autres, a publié un catalogue exclusivement en anglais (et ce fut encore le cas en 1998, par exemple, avec *Réservation X - La puissance du lieu dans l'art autochtone contemporain*), reste qu'il fait figure de chef de file au Québec en tant que premier musée à proposer d'importantes expositions collectives d'art contemporain autochtone. À noter, par ailleurs, que plusieurs autres expositions contenant des œuvres inuites contemporaines ont aussi été présentées à la même période, comme *Les maîtres de l'Arctique* (1989), ou encore *Miroir Arctique* (1990). À Québec, au Musée de la civilisation, deux expositions incontournables sont proposées au tournant de la décennie 1990. D'abord *Images inuit du Nouveau-Québec* (1988-89) contenant, entre autres, des œuvres de Davidialuk Alasua Amittuk et de Matusie Iyaituk, suivie par *L'œil amérindien. Regards sur l'animal* en 1991, qui faisait une place de choix à des artistes contemporains des Premières Nations comme Domingo Cisneros, Diane Robertson, Ron Noganosh et Edward Poitras. Selon Guy Sioui Durand, cette exposition innovante sur plusieurs aspects a constitué « une référence-étape pour le développement et le renforcement des relations entre l'institution muséale et les représentants autochtones¹⁵⁴ ». Nous y reviendrons. Finalement, en ce qui concerne le Musée McCord, il faut, à notre connaissance, attendre le

¹⁵⁴ Guy Sioui Durand, « Un Wendat nomade sur la piste des musées: pour des archives vivantes ». *Anthropologie et Sociétés*, 38, n° 3 (2014): 278-79.

tournant des années 2000 pour voir apparaître des expositions contenant de l'art contemporain autochtone. Par contre, une fois ce pas franchi, l'institution montréalaise réitère l'expérience à plusieurs reprises au cours du nouveau millénaire avec des expositions innovantes. Notons, par exemple, en 1999, *À la croisée des chemins : le perlage dans la vie des Iroquois* présentant entre autres des œuvres de la Mohawk Shelley Niro et de l'Iroquois urbain Jeff Thomas, exposition qui a voyagé ensuite à Gatineau, Toronto puis New York, suivie par *Robert Davidson : Au seuil de l'abstraction*, une exposition individuelle en 2006 réalisée par le Musée d'anthropologie de l'Université de la Colombie-Britannique, ainsi que *La loi sur les Indiens revisitée* en 2011, un projet mis sur pied par le Musée huron-wendat et présentant le travail de huit artistes des Premières Nations, dont cinq du Québec comme l'Atikamekw Eruoma Awashish et les Wendats Teharihulen Michel Savard et Louis-Karl Picard-Siouï.

Ces exemples dynamiques d'expositions ne peuvent toutefois pas être examinés sans tenir compte de plusieurs critiques soutenues adressées en parallèle aux institutions d'histoire et d'ethnographie au cours des dernières décennies. En effet, ces musées ont longtemps présenté - et le font encore dans certains cas - des artefacts issus des cultures autochtones de manière figée (morte) dans un passé primitif, réduits à des catégories inférieures et au statut de spécimens pour l'étude scientifique et la classification¹⁵⁵. Résultat : dans l'esprit de bien des visiteurs, tout objet qui semble avoir subi une

¹⁵⁵ Voir entre autres Lee-Ann Martin, « Negotiating Space for Aboriginal Art », dans *On aboriginal representation in the gallery*, sous la dir. de Lynda Jessup et Shanon Bagg. (Hull: Musée canadien des civilisations, 2002), 239-244 ; Anne-Marie St-Jean Aubré, *Ancrage territorial et mobilité: conceptualisation et représentation de l'identité dans le travail de Rebecca Belmore et Jin-Me Yoon*. Mémoire de maîtrise. (Université du Québec à Montréal, Département des Arts, 2009), chapitre 2 ; Ruth B. Phillips, « L'Ancien et le Nouveau Monde : aboriginalité et historicité de l'art au Canada ». *Perspective 2008-3 : XXe-XXIe siècles / Le Canada*, 2008, no. 3 (2008): 535-550.

« influence européenne » paraît inauthentique; et des œuvres contemporaines placées juste à côté d'artefacts anciens paraissent au mieux incongrues, au pire continuent de renvoyer une image passéiste des Autochtones¹⁵⁶. Par ailleurs, comme le dénonce la professeure d'anthropologie et directrice de l'University of Alaska Museum of the North Aldona Jonaitis, il existe une réelle non-volonté des musées canadiens à présenter l'art autochtone et l'art occidental de manière « égale »¹⁵⁷. Dans bien des cas, comme au Musée canadien des civilisations (aujourd'hui, de l'histoire) ou au Musée de la civilisation, les arts autochtones, qu'ils soient anciens ou contemporains, sont présentés de façon séparée des objets et des arts « occidentaux », dans des expositions différentes et souvent à des étages différents. L'artiste et commissaire mohawk Ryan Rice le percevait bien en 2002 lorsqu'il écrivait : « *The institutions struggle to see our reality, and place us in either a museum context of the past, or a contemporary situation as the "OTHER" in the present*¹⁵⁸. » Que de telles décisions soient prises de manière volontaire ou involontaire de la part des musées, reste que les publics, qui considèrent de telles institutions comme des hauts lieux de connaissance et de validation des savoirs et des pratiques, perçoivent ces distinctions qui se perpétuent. Cette approche ne peut que nuire à une perception actualisée et plus près des réalités et des enjeux contemporains autochtones.

¹⁵⁶ Katherine McFaden, « Contemporary Native Art in a Primitive Art World ». *WUJAVC*, 2007/2008. Récupéré de <http://www.uwo.ca/visarts/research/2007-08/WUJAVC/10mcfadden.html>

¹⁵⁷ Aldona Jonaitis, « First Nations and Art Museums », dans *On aboriginal representation in the gallery*, sous la dir. de Lynda Jessup et Shanon Bagg. (Hull: Musée canadien des civilisations, 2002), 18.

¹⁵⁸ Ryan Rice, « Presence and absence: Indian art in the 1990s », dans *Definition of Visual Culture V: Globalization and Postcolonialism*, actes du colloque organisé par le Musée d'art contemporain de Montréal, les 5-6 octobre 2001. (Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal, 2002), 78.

Malgré tout, il semble y avoir également, en parallèle, une volonté réelle de la part de certaines institutions d'histoire et d'ethnographie du Québec de revoir leurs pratiques et de mettre en œuvre des moyens concrets - dont celui d'intégrer l'art contemporain de façon dynamique - pour changer les mentalités. Par ailleurs, on ne peut nier que la présence des arts contemporains autochtones au sein de tels musées permet de plus en plus une réintégration des Autochtones dans l'histoire et contribue à la création de nouveaux discours, de nouvelles avenues de recherche et de réflexions. Comme l'écrit le conservateur cri et pied-noir Gerald McMaster, « *the significance of Aboriginal art in the history of Canadian identity has been established, and we are also beginning to recognize the benefits of identifying with this Aboriginal heritage*¹⁵⁹ ». Ainsi, malgré les reproches adressés aux musées d'histoire et d'ethnographie, cette prise de conscience dont parle McMaster semble s'être produite d'abord dans ces institutions, bien avant les institutions d'art, et elle a généré de véritables innovations, à la fois sur le plan de la muséographie que sur le plan des orientations institutionnelles. Certaines ont fait école. « La place accordée aux créations artistiques autochtones et aux nouvelles technologies dans l'évolution des expositions anthropologiques d'artefacts au cours des 25 dernières années m'est apparue avoir joué un rôle fort significatif de changement¹⁶⁰ », écrivait Guy Sioui Durand en 2014. Pour donner un exemple concret recensé, même s'il pourrait y en avoir plusieurs, le Musée de la civilisation à Québec, bien qu'il compte très peu d'expositions d'art autochtone à son actif, a démontré sa volonté de décoloniser ses pratiques et sa mentalité muséale « occidentale ». L'exposition *L'oeil amérindien - Regards sur l'animal* en 1991, comme

¹⁵⁹ Gerald McMaster, « Our (Inter) Related History », dans *On aboriginal representation in the gallery*, sous la dir. de Lynda Jessup et Shanon Bagg. (Hull: Musée canadien des civilisations, 2002), 5.

¹⁶⁰ Sioui Durand, *op. cit.*, 278.

évoquée précédemment, en était une démonstration concrète. Sa thématique, tout comme sa mise en exposition, était fondée sur des procédures consensuelles entre les membres des Premières Nations et l'équipe du musée, sur le respect de la puissance symbolique des artefacts aux yeux des aînés traditionalistes, en plus d'établir une trame innovante, dans l'exposition même, qui consistait à utiliser les approches créatrices des artistes¹⁶¹. En ce tout début de décennie 1990, cela avait de quoi surprendre et permettre d'espérer pour l'avenir des arts contemporains autochtones au sein des institutions québécoises. Au cours de la deuxième moitié des années 2000, dans le cadre de l'élaboration d'une toute nouvelle exposition permanente sur les Premières Nations et les Inuits, le Musée de la civilisation est allé encore plus loin. Comme l'explique bien l'anthropologue Laurent Jérôme, qui a participé de près à ce processus, le musée a fait des Premiers peuples des partenaires privilégiés en signant des ententes avec eux, en formant des groupes de discussion et de travail, en offrant des prêts à long terme aux institutions culturelles autochtones. Les politiques adoptées par le musée lui ont permis de travailler en étroite collaboration avec tous les peuples, afin de restituer les biens sensibles, et de coordonner tous les départements devant travailler sur la question autochtone¹⁶². Et surtout, le musée a intégré un nombre significatif d'œuvres contemporaines d'artistes autochtones du Québec, Première Nations et inuits, dans sa muséographie. Jacques Newashish (Atikamekw), Hannah Claus (Mohawk), Nadia Myre (Algonquine), Lydia Mestokosho-Paradis (Innu), Glenna Matoush (Crie), Virginia Pésémapeo-Bordeleau (Crie/Métisse), Davidialuk Alasua Amittu

¹⁶¹ *Ibid*, 278-279.

¹⁶² Pour plus de détails, voir Laurent Jérôme, « Peuples autochtones et musées. 25 ans de relations au Musée de la civilisation », dans *Voyage au cœur des collections des Premiers Peuples*, sous la dir. de Marie-Paule Robitaille. (Québec: Musée de la civilisation, 2014), 111-123.

(Inuit) et autres y ont une place de choix. Ainsi, la nouvelle exposition permanente qui a finalement ouvert ses portes à l'automne 2013, *C'est notre histoire. Premières nations et Inuit du XXI^e siècle*, est formidable et dynamique à plusieurs points de vue. Reste à savoir, toutefois, si ces nouvelles politiques adoptées par le musée le conduiront à penser la création de sa prochaine exposition permanente sur l'histoire de la Nouvelle-France et du Québec de manière à intégrer de façon concrète et actuelle la question des Premiers peuples et les relations passionnantes entretenues au fil des siècles avec les Canadiens-français et les Québécois. Car les deux histoires, celle des Amérindiens et celle des Allochtones, ne doivent pas - et ne peuvent pas - indéfiniment être racontées de façon séparée, dans deux expositions bien distinctes. À ce sujet, le MCQ a devant lui une magnifique occasion de faire à nouveau preuve d'avant-gardisme au Québec, au Canada, dans le monde.

Ainsi, au cours de 46 années d'exposition de l'art contemporain autochtone au Québec, les institutions d'histoire et d'ethnographie ont joué, à certains moments, un rôle déterminant dans la décolonisation du milieu muséal¹⁶³. Leurs nouvelles approches indiquent clairement un changement de regard vis-à-vis les réalités culturelles et artistiques amérindiennes actuelles. Comme l'écrit Guy Sioui Durand, « on est passé du folklore passéiste à la culture vivante¹⁶⁴ ». C'est d'ailleurs pour cette raison que, selon Aldona Jonaitis, l'art contemporain autochtone ne doit pas être présenté seulement dans des lieux dédiés exclusivement à l'art, mais doit

¹⁶³ Jessup, *op. cit.*, xvii.

¹⁶⁴ Guy Sioui Durand, [Texte sans titre], dans *En marge*, sous la dir. de Lisa Fitzgibbons. (Trois-Rivières: Éditions d'art Le Sabord, 1999), [pages non-numérotées].

nécessairement chercher à s'exposer dans toutes sortes d'institutions¹⁶⁵. Car, de cette façon, de nouveaux dialogues pourront émerger, ainsi que de nouvelles compréhensions de l'histoire et de l'histoire de l'art, tout comme celles des cultures en général. Notre corpus de 640 expositions ainsi que les textes associés permettent de croire que c'est ce qui a pu se produire au sein des institutions d'histoire et d'ethnographie, et ce, de façon de plus en plus concrète et active dans la décennie 1990 et 2000.

2.1.2.2 Dans les communautés : les exemples de Wendake, Odanak et Mashteuiatsh

Dans une analyse du rôle joué par les institutions d'histoire et d'ethnographie, il importe de ne pas passer sous silence la place significative qu'occupent spécifiquement les musées des communautés autochtones au sein de la catégorie. En effet, le tableau 2.4 (p. 106) permet de démontrer que ces lieux d'exposition se sont avérés des occasions formidables de mise en valeur du travail de nombreux artistes autochtones. Qui plus est, non seulement permettent-ils de diffuser des œuvres contemporaines au sein même des communautés, mais ce sont également des lieux de légitimation du travail des artistes. Le Musée amérindien de Mashteuiatsh et le Musée des Abénakis d'Odanak, notamment, sont à cet effet deux institutions reconnues et soutenues par le gouvernement québécois.

À travers les 43 expositions recensées dans les quatre musées en communautés fouillés (Wendake, Odanak, Mashteuiatsh et Uashat),

¹⁶⁵ Jonaitis, *op. cit.*, 24-25.

plusieurs aspects du rôle joué par ces institutions émergent. Tout d'abord, ces musées rendent accessible de grandes expositions d'art autochtone qui, autrement, n'auraient été vues que dans les centres urbains de la province. À titre d'exemple, de mai 1992 à janvier 1993, le Musée amérindien de Mashteuiatsh a accueilli l'exposition *L'oeil amérindien - Regards sur l'animal* mise sur pied par le Musée de la civilisation de Québec, tandis qu'en 2007, c'est la grande exposition *Transition 2 - L'art contemporain des Indiens et des Inuit du Canada*, mise en circulation par le Centre d'art indien de Gatineau et contenant le travail de 25 artistes reconnus à travers le Canada, qu'accueille cette fois le musée de Mashteuiatsh. Ces institutions dans les communautés semblent aussi avoir constitué un véritable réseau de circulation des œuvres et des expositions. Ainsi, depuis le milieu des années 2000, une exposition pensée par le Musée huron-wendat, par exemple, aura de fortes chances d'être vue également à Odanak et/ou à Mashteuiatsh, et aura ainsi une durée de vie plus longue, tout comme un public plus large. En 2008, l'exposition individuelle créée par le Musée amérindien de Mashteuiatsh *L'Esprit de Diane*, proposant une rétrospective du travail de l'Inue Diane Robertson, a vécu jusqu'en 2012, puisqu'elle a aussi été montrée au Musée huron-wendat ainsi qu'au Centre national d'exposition de Jonquière. En 2009, *La loi sur les Indiens revisitée*, imaginée par le Wendat Louis-Karl Picard-Siouï et proposée d'abord au Musée huron-wendat, a connu une bonne visibilité, puisqu'elle a ensuite voyagé au Musée des Abénakis en 2010, puis au Musée McCord à Montréal en 2011. Ou encore, l'exposition solo de l'Atikamekw Eruoma Awashish *Reliques et Passages* représente un autre exemple typique de circulation entre les communautés, puisqu'elle a été vue en 2012 et 2013 à Mashteuiatsh, Wendake et Odanak. Bien que ce type d'ententes-échanges entre institutions autochtones semble assez récent, il s'agit d'une avenue prometteuse, à la fois comme plate-forme de diffusion pour les artistes et

comme occasions d'accessibilité à l'art pour les habitants des communautés qui y auraient sans doute plus difficilement accès autrement. Par ailleurs, ces musées offrent de nombreuses possibilités d'expositions, individuelles et collectives, pour les artistes autochtones de la relève. En effet, il semble que Diane Robertson ait pu compter dès ses débuts sur le Musée des Abénakis (exposition au titre inconnu en 1986), et ce fut le cas plus tard pour sa soeur Sonia avec le Musée amérindien de Mashteuiatsh (*Nishk'e Tshitapmuk. Sous le regard de l'Outarde* en 1994 et *Gardez les beaux* en 1998). D'autres artistes, comme Eruoma Awashish, ou Katia et Sophie Kurtness, ont aussi pu compter sur l'institution au cours des dernières années. Au Musée huron-wendat, l'artiste wendat-haitien Ludovic Boney a pu présenter ses œuvres dès 2008 (*Paysages extérieurs*), tout comme ce fut le cas pour la Wendate France Gros-Louis Morin (*Les piliers du monde* en 2008, puis *La loi sur les Indiens revisitée* en 2009-10).

Bien entendu, le virage « art contemporain » qu'ont pris les institutions en communautés est assez récent. Même si le Musée des Abénakis d'Odanak a été fondé en 1965 et possède le titre de plus ancien musée autochtone au Québec, il semble que ce soit seulement vers la fin de la décennie 1990 que l'institution ait choisi de consacrer plus d'espace à l'art contemporain, et encore davantage après 2005, année de sa rénovation. Il faut dire, toutefois que les archives concernant « l'ancien musée » (avant 2005) sont quasi inexistantes, ce qui rend l'analyse des expositions présentées à cet endroit plus complexe. La situation est semblable au Musée amérindien de Mashteuiatsh, dont les portes ont ouvert en 1977 pour faire connaître la culture ilnue pekuakamiulnuatsh, mais qui semble avoir fait plus de place à l'art contemporain au moment où la carrière de Diane Robertson (originaire de Mashteuiatsh) s'établissait, au début de la décennie 1990.

Nous y avons recensé 17 expositions comprenant le travail d'un artiste autochtone professionnel ; sept dans la décennie 1990 et dix pour la période 2000-13. Et c'est sans compter les événements d'art hors-les-murs qu'il a appuyés, comme le *Parc Sacré* en 2001, pour ne donner que cet exemple. Mais encore ici, certaines portions des archives sont inexistantes ou difficiles à consulter. Pour sa part, le Musée Shaputuan de Uashat mak Mani Utenam, inauguré en 1998, concentre ses efforts sur une exposition permanente au sujet de la culture traditionnelle innue ainsi que des initiatives locales visant la transmission des savoirs. Nous n'y avons recensé que deux expositions comprenant de l'art contemporain répondant à nos critères, soit les éditions 2011 et 2013 du *Symposium Mamu* auxquels l'Abénakise Carmen Hathaway participe d'abord, suivie de l'Innue Lydia Mestokosho-Paradis, la Malécite Ginette Kakakos Aubin et l'Abénaquise-Wendate Christine Sioui Wawanoloath. Le Musée huron-wendat à Wendake, pour sa part, ouvert depuis 2008 seulement, s'est avéré fort dynamique pour présenter et mettre sur pied des expositions d'art contemporain et actuel autochtone non seulement d'artistes wendats, mais d'autres également du Québec et du Canada. Sa contribution notable au sein du milieu muséal québécois est surprenante : en six ans seulement, nous avons recensé onze expositions proposées par ce nouveau pôle de diffusion artistique dans la province. Enfin, pour compléter cette section, il importe de noter que le Centre culturel / Maison Tsa8enhohi de Wendake (avant, le Musée huron-wendat) a également présenté quelques manifestations d'art contemporain dans les décennies 1980, 1990 et au cours de la période 2000-08, tout comme l'a fait le Centre culturel Kanienkehaka Raottiohkwa à Kahnawake depuis 1987. Toutefois, même si ces lieux de diffusion ont participé de manière active au dynamisme artistique dans leur communauté respective, nous ne les avons

pas comptabilisés dans la catégorie « Musées d'histoire et d'ethnographie », mais plutôt inclus parmi les « Réseaux parallèles ».

Ainsi, ces musées en communautés offrent une assise institutionnelle pour de nombreux artistes autochtones du Québec, et favorisent une véritable « muséologie de proximité¹⁶⁶ », à l'intérieur de laquelle les artistes qui produisent des œuvres contemporaines peuvent s'adresser non seulement aux Allochtones et au monde de l'art occidental, mais également aux communautés elles-mêmes, dans le but de participer à leur transformation. Car il semble que ce soit aussi ce qui anime bien des artistes inuits, métis et des Premières Nations : être des acteurs, par le biais de l'art, de transformations sociales et culturelles dans leurs communautés¹⁶⁷. « L'originalité de leur travail esthétique réside dans le fait que leurs créations participent non seulement au renouvellement des questionnements de l'art actuel dans les milieux artistiques, mais en même temps y greffent une préoccupation éthique pour le changement des sensibilités et des perceptions dans les réserves¹⁶⁸. » Ces musées et autres espaces de

¹⁶⁶ Termes employés par Guy Sioui Durand dans « Un Wendat nomade sur la piste des musées: pour des archives vivantes ». *Anthropologie et Sociétés*, 38, n° 3 (2014): 279.

¹⁶⁷ Cet aspect est discuté plus en détails dans France Trépanier et Chris Creighton-Kelly, *Comprendre les arts autochtones au Canada aujourd'hui. Un examen de la connaissance et de la documentation*. (Ottawa: Conseil des Arts du Canada, 2011), 66-68. Récupéré de http://www.conseildesarts.ca/publications_f. « Pour certains artistes autochtones, impliquer leur communauté constitue une part essentielle de leur travail. Même les plus professionnels de ces artistes insisteront sur le fait qu'ils ne se contentent pas de faire de l'art, mais qu'ils englobent la communauté dans ce processus. De cette façon, l'art fait en collaboration avec une communauté peut s'inscrire dans le cadre du processus de guérison qui contribue à la renforcer. [...] Certains artistes autochtones, même ceux qui vivent en milieu urbain, possèdent des liens importants et un sens des responsabilités élevé à l'égard de leur communauté. Ces artistes créent leurs œuvres en collaboration avec des membres de leur communauté, même si ces personnes ne sont pas des artistes 'professionnels' au sens occidental du terme ».

¹⁶⁸ Sioui Durand, [Texte sans titre].

diffusion en communautés favoriseraient donc véritablement l'amorce de tels changements, voire même d'une « guérison par l'art¹⁶⁹». Ils s'inscrivent désormais comme lieux incontournables dans le paysage muséal québécois, inclus indéniablement dans le nécessaire questionnement de la place accordée aux artistes autochtones, et proposant diverses alternatives, de nouvelles façons de faire, prometteuses. Les institutions hors communautés auraient d'ailleurs tout intérêt non seulement à s'en inspirer, mais également à profiter de l'expertise combinée aux visions autochtones uniques qui y foisonnent.

2.1.3 La réticence marquée des institutions d'art

Il importe maintenant de regarder de plus près la contribution des institutions d'art du Québec à la diffusion de l'art contemporain autochtone entre 1967 et 2013. Car ce sont principalement ces lieux d'exposition qui ont été les plus vertement critiqués au fil des décennies, et pas seulement au Québec, pour leur indifférence, voire même l'attitude coloniale et raciste dont ils ont fait preuve face aux artistes métis, inuits et des Premières Nations. Ces critiques sont venues principalement des milieux autochtones, mais également de certains historiens de l'art et commissaires allochtones sensibles à cette question. Toutefois, il est nécessaire de s'interroger quant à savoir si ces critiques sont bien le reflet de ce qui s'est produit dans la province, ou ne seraient, en réalité, que le fruit de clichés maintes fois reconduits, sans analyses précises et approfondies.

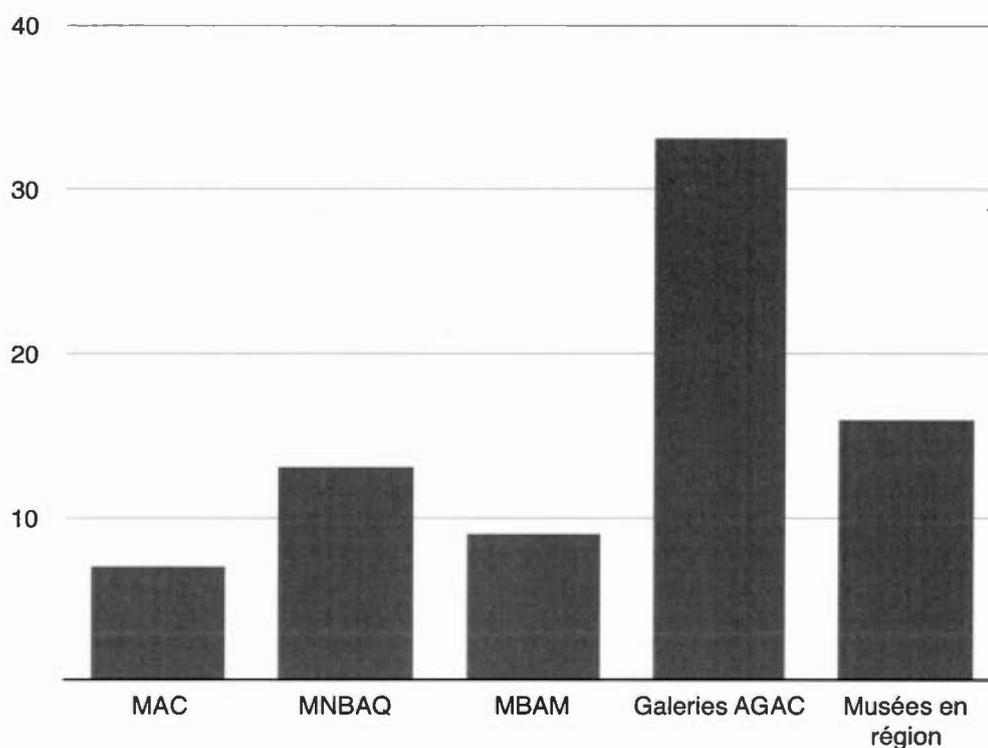
¹⁶⁹ Guy Sioui Durand, « Circuler dans des ailleurs », 450.

Considérant que nous incluons dans cette catégorie à la fois les musées dédiés à l'art du Québec (tels que le Musée national des beaux-arts du Québec, le Musée d'art contemporain de Montréal, le Musée des beaux-arts de Montréal, le Centre international d'art contemporain, le Musée d'art contemporain de Baie-St-Paul (précédemment le Centre d'art de Baie-St-Paul), le Musée du Bas-St-Laurent, le Musée d'art contemporain des Laurentides, ou encore le Musée d'art de Joliette), ainsi que les galeries de l'AGAC (l'Association des galeries d'art contemporain) et les événements d'art majeurs (tels que le Mois de la photo, les Cent jours d'art contemporain, les Biennales, Triennales, la Foire Papier, etc.), nous avons recensé un total de 88 expositions et manifestations contenant de l'art autochtone à l'intérieur de notre corpus. Le tableau 2.3 (p. 104) qui compare les expositions en réseaux parallèles à celles dans les musées d'histoire / d'ethnographie et dans les institutions d'art, par décennie, permet de constater, de manière évidente, le retard des musées et grandes galeries d'art du Québec dans son implication face à l'art contemporain autochtone, et ce, dans chaque décennie, mais particulièrement dans la décennie 1990. Pour donner des chiffres plus précis, nous avons compté sept expositions dans la décennie 1970 ; douze dans la décennie 1980 ; huit dans la décennie 1990 et soixante-et-un pour la période 2000-13. Si l'on observe, de manière plus détaillée, grâce au tableau 2.5 à la page suivante, de quelle façon chacune des institutions a participé à la diffusion de l'art autochtone, quelques faits intéressants sont mis en relief.

On constate d'abord que les galeries de l'AGAC, ensemble, se démarquent nettement par rapport aux musées d'art du Québec, en ayant présenté 33 expositions, individuelles ou collectives, d'art contemporain autochtone. Leur engagement à cet égard, toutefois, est assez récent,

puisque 29 des 33 expositions recensées ont été proposées à partir de l'année 2005. De plus, quelques galeries montréalaises seulement participent au mouvement de façon marquée, si on peut l'appeler ainsi. On y retrouve notamment la Galerie Donald Browne (qui représente l'Inuit Mark Igloliorte), la Galerie Hugues Charbonneau (qui représente l'Ojibwé Maria Hupfield), la Galerie Art Mûr (qui représente l'Algonquine Nadia Myre, en plus d'employer le Cri-Européen Mike Patten et d'avoir collaboré avec le Kwakwaka'wakw

Tableau 2.5 Expositions d'art contemporain autochtone dans les différentes institutions d'art du Québec entre 1967 et 2013



Sonny Assu et le Tlingit-Métis Nicholas Galanin), la Galerie Nicolas Robert (qui représente le Sauteaux Robert Houle), la Galerie Pierre-François Ouellette art contemporain (qui représente le Cri Kent Monkman et a collaboré notamment avec les Inuites Shuvinaï Ashoona et Annie Pootoogook), et la Galerie Bernard (qui représente le Malécite Raymond Dupuis). On notera ainsi que les galeries de l'AGAC ne semblent que peu miser sur les artistes du Québec. Toutefois, de par leur renommée et la place majeure qu'elles occupent au sein du marché de l'art canadien, elles offrent sans conteste une visibilité et une légitimation nécessaire aux artistes autochtones qu'elles exposent. Par ailleurs, la Galerie Art Mûr a fait un pas notable en mettant sur pied en 2012 la toute première Biennale d'art contemporain autochtone, intitulée cette année-là *Baliser le territoire*, et regroupant le travail de 25 artistes autochtones de partout au pays ainsi que des États-Unis. Cette nouvelle plate-forme de diffusion au Québec venait à point nommé pour l'art contemporain autochtone.

Le tableau 2.5 démontre également, de façon évidente, la mince contribution des musées d'art du Québec à la diffusion des arts autochtones. Tout d'abord, nous avons recensé treize expositions au Musée national des beaux-arts du Québec (le *Musée du Québec* entre 1963 et 2002). Avant la décennie 1980, l'institution ne semble s'être intéressée qu'à l'art inuit dit « traditionnel », puis s'est ouverte lentement à l'art contemporain des Premières Nations pour la toute première fois à l'automne 1985 avec l'exposition collective non-autochtone *Zona Del Silencio - Une célébration des arts du désert*, qui incluait le travail de l'artiste Métis-Tepehuane Domingo Cisneros. Ensuite, c'est au printemps 1989 que l'institution nationale propose sa seule exposition individuelle répertoriée entre 1967 et 2013 d'un artiste des Premières Nations : *Le Bestiaire Laurentien*, douze sculptures-

installations de Cisneros, mise en circulation par la Thunder Bay Art Gallery. Il faut ensuite attendre 2003 pour retrouver à nouveau des œuvres d'artistes contemporains des Premières Nations dans le musée de la capitale. Il s'agissait alors de *Doublures : Vêtements de l'art contemporain*, une exposition collective non-autochtone regroupant 18 artistes, dont l'Anishinabe Rebecca Belmore. Elle a été suivie en 2004 par *Double jeu : identité et culture*, qui incluait douze oeuvres de l'Ojibwé Ron Noganosh, puis, pour une première fois, une exposition collective autochtone (pas exclusivement inuit) en 2005 : *Au fil de mes jours*, imaginée par la commissaire mohawk Lee-Ann Martin, et qui proposait des œuvres de huit artistes de partout au Canada, dont deux du Québec, Nadia Myre et Sonia Robertson. Par la suite, il faut attendre 2010 et 2012 pour revoir des œuvres contemporaines autochtones dans l'institution. C'est donc dire que son engagement envers l'art autochtone entre 1967 et 2013 a été somme toute assez restreint.

Le portrait est tout à fait semblable du côté des institutions d'art montréalaises. Au Musée des beaux-arts de Montréal, c'est l'art inuit qui a eu droit aux honneurs dans les décennies 1970 et 1980. Puis, en 1993, c'est encore une fois l'artiste Domingo Cisneros qui parvient, pour la première fois de la part d'un artiste issu d'une Première Nation, à percer les murs épais de l'institution, avec l'exposition collective non-autochtone *L'art prend l'air. Vol parallèle*. C'est la seule que nous avons recensée dans la décennie 1990. Il faut ensuite attendre 2006 et l'exposition collective non-autochtone *Son et vision : L'image photographique et vidéographique*, incluant le travail de Rebecca Belmore, pour revoir un artiste autochtone au MBAM. C'est finalement en 2009 qu'une première exposition individuelle est proposée à un artiste amérindien, le Cri Kent Monkman, avec *Danse au Berdache*. Enfin, en 2013, et c'est non-négligeable, l'institution revampe son exposition

permanente *Art québécois et canadien* dans le Pavillon Claire et Marc Bourgie, et inclut plusieurs œuvres majeures d'artistes autochtones de renom, comme Nadia Myre, Kent Monkman et Brian Jungen. Il s'agit là d'une avancée majeure dans une institution d'art du Québec, qui semble démontrer une volonté nouvelle d'inclure dans ses préoccupations l'art des Premières Nations, et plus seulement l'art inuit. Au Musée d'art contemporain, qui fait plus piètre figure, sept expositions seulement semblent avoir eu lieu depuis 1967 : d'abord une très rare exception en 1975, *Échange : Graff/Screen Shop*, comprenant des œuvres de la Potawatomi Daphne Odjig et du Déné Alex Janvier, qui n'est suivie que 29 ans plus tard, à l'été 2004, par une seconde exposition collective non-autochtone, *Histoire des Amériques: "Nous venons en paix..."*, avec des œuvres de Robert Houle et Kent Monkman. Par la suite, le MAC rouvre ses portes à l'art autochtone à cinq reprises, entre 2006 et 2013, dont les deux moments marquants sont définitivement une exposition individuelle consacrée au Danezaa-Suisse Brian Jungen en 2006 et la grande exposition collective autochtone *Beat Nation* en 2013. Enfin, nous avons dénombré quinze expositions dans des musées d'art en région. Le Musée d'art contemporain de Baie-St-Paul (appelé le Centre d'art de Baie-St-Paul avant 1992) y contribue largement, notamment en ayant invité des artistes autochtones lors de ses fameux symposiums : l'Ojibwé Allen Angeconeb en 1984, l'Inue Diane Robertson en 1986, le Tlingit-Métis Nicholas Galanin et le Kwakwaka'wakw Sonny Assu en 2010, l'Anishinabe Rebecca Belmore et l'Abénàquise Diane Obomsawin en 2011, puis l'Atikamekw Eruoma Awashish en 2013. Le Musée d'art de Joliette suit, avec quatre expositions présentées en 1985, 1998, 2003 et 2009, puis le Musée d'art contemporain des Laurentides à St-Jérôme, avec trois expositions en 1989, 2008 et 2011.

Notre corpus parle donc de lui-même : avant les années 2000, les institutions d'art du Québec, où qu'elles soient situées dans la province, ne semblent avoir fait preuve d'aucun engagement concret, ni même de véritable intérêt, vis-à-vis l'art contemporain autochtone. Bien sûr, il y a certaines exceptions qui ne doivent pas être passées sous silence, pour éviter de laisser croire que le « désert » ait été total. Mais, de façon générale, sans se tromper, il est possible d'affirmer que ce n'est pas avant la deuxième moitié des années 2000 que les institutions d'art du Québec démontrent une ouverture face à l'art autochtone, et que cette ouverture, somme toute, se traduit par un nombre encore assez faible d'expositions jusqu'en 2013, et particulièrement en ce qui concerne les musées (si on exclut les galeries de l'AGAC). Notre corpus fait donc écho aux critiques maintes fois proférées et rédigées à l'endroit des établissements d'art du Québec et du Canada. Il serait sans doute trop laborieux d'en faire une liste exhaustive ici. Toutefois, certaines parlent pour beaucoup. En 2002, plusieurs acteurs majeurs du milieu des arts autochtones ont regroupé leurs réflexions au sujet de la muséologie d'art canadienne dans un ouvrage coup de poing intitulé *On aboriginal representation in the gallery*, édité par le Musée canadien des civilisations¹⁷⁰. Les voix de la commissaire mohawk Lee-Ann Martin, du conservateur cri et pied-noir Gerald McMaster, de l'artiste mohawk Skawennati Tricia Fragnito, ou encore des historiennes de l'art Aldona Jonaitis et Lynda Jessup se sont toutes élevées pour dénoncer des décennies d'ignorance volontaire de la part des institutions d'art du pays. Jessup écrivait d'ailleurs en introduction:

In today's art galleries, the hegemony of the settler version of Aboriginal history is still complete; in this narrative, Aboriginal

¹⁷⁰ Lynda Jessup et Shanon Bagg (dir). *On aboriginal representation in the gallery*. (Hull, Musée canadien des civilisations, 2002).

*people themselves have no place - let alone a place within which they can tell their own histories. When contemporary work by artists with Aboriginal descent is represented, it appears as part of the culmination of the Western European artistic tradition*¹⁷¹.

La même critique a été plusieurs fois mentionnée vis-à-vis les institutions d'art spécifiquement au Québec, notamment par le sociologue de l'art wendat Guy Sioui Durand, à l'intérieur de plusieurs textes signés dans des revues d'art ou d'anthropologie depuis la fin des années 1990. Dans le papier intitulé *Regard oblique*, en 2000, il dénonce sans détour « l'absence d'ouverture des institutions artistiques à l'art autochtone contemporain, surtout lorsque l'on voit l'ouverture des institutions muséales et des galeries pour les artistes autochtones au Canada anglais¹⁷² ». Nous reviendrons un peu plus loin sur ce qui se passe ailleurs au pays au même moment. Il soutient encore, cette fois en 2002, dans *Des signaux d'audace en provenance des peuplades du Grand Nord*, à quel point « l'art amérindien manque d'un support institutionnel¹⁷³ » dans la province ; qu'il est « souvent noyé dans une culture du spectacle qui s'abreuve au passé révolu et à la demande récréotouristique [...]»¹⁷⁴, plutôt que d'être accueilli en toute légitimité dans les musées d'art, où il aurait parfaitement sa place. Il partage ainsi le point de vue du commissaire mohawk Ryan Rice qui écrivait la même année : « *Yet we are still faced with our absence from the country's major art institutions. The question these places continue to ask is : Where does Indian art fit in?*»¹⁷⁵ »,

¹⁷¹ Jessup, « Hard Inclusion », xvii.

¹⁷² Guy Sioui Durand, « Regard oblique ». *esse arts + opinions*, no. 34 (2000): 29.

¹⁷³ Guy Sioui Durand, « Des signaux d'audace en provenance des peuplades du Grand Nord ». *esse arts + opinions*, *Amérindie*, no. 45 (2002): paragraphe 17.

¹⁷⁴ *Ibid*, paragraphe 14.

¹⁷⁵ Rice, *op. cit.*, 103.

ce à quoi il ajoute: « *We are still marginalized as "others" : not Western, not Canadian, not American, simply NOT. And therefore not comprehensible, or not up to standard, not aesthetically pleasing or valid*¹⁷⁶. »

Mais comment expliquer une telle attitude, une telle négligence, alors même que des expositions majeures comme le Pavillon des Indiens d'Expo '67, ou encore *Indigena* au Musée canadien des civilisations, combinée à *Terre, Esprit, Pouvoir* au Musée national des beaux-arts du Canada en 1992, ainsi que plusieurs colloques et publications ont prouvé que l'art contemporain autochtone avait sa place dans l'histoire de l'art canadienne et dans les grandes institutions, en plus de démontrer que des artistes autochtones de talent pouvaient aisément « rivaliser » avec des artistes allochtones dont la carrière est déjà bien établie ? Difficile de répondre avec certitude à cette question. Toutefois, plusieurs pistes de réflexion pertinentes peuvent être évoquées. L'héritage colonial d'institutions fondées à la base sur des visions eurocentriques de l'histoire de l'art semble être une première explication¹⁷⁷. Les conservateurs, commissaires et historiens de l'art qu'elles engageaient (et engagent encore, dans certains cas) ont été formés à ces écoles où une telle vision de l'art était perpétuée, puis ceux-ci ont continué d'appliquer au sein des milieux muséaux les méthodologies qui correspondaient à cette vision, sans se demander si leurs discours pouvaient s'étendre au-delà des paramètres coloniaux¹⁷⁸. Certaines critiques vont même jusqu'à parler d'une approche raciste volontairement entretenue dans la façon dont ces conservateurs, commissaires et historiens d'art ont élevé

¹⁷⁶ *Ibid*, p. 78.

¹⁷⁷ « *By examining the 1990s in cultural, economic and political terms, we see that much of our relationship with the state, and thus with major art institutions, is still dominated by colonial notions of Western art and culture systems* ». Dans *Ibid*.

¹⁷⁸ Martin, *op. cit.*, 239-244.

les canons de l'art euro-américain en excluant tout ce qui est en dehors, ou en l'incluant simplement comme partie prenante de la culmination de cet art¹⁷⁹. En effet, le sociologue Guy Bellavance soulignait en 2012 à quel point la proximité du Québec avec la France et l'Europe a pu influencer la façon de concevoir et de faire l'histoire de l'art dans la province¹⁸⁰. D'autres historiens de l'art ont suggéré la nature politique et hybride des œuvres autochtones qui a peut-être longtemps été à l'origine d'un malaise dans le milieu de l'art nord-américain encore profondément marqué par le modernisme et la nécessité d'une esthétique pure dans l'art¹⁸¹. Toutefois, pour Lynda Jessup, il ne s'agirait là que d'une excuse. Puisque l'art contemporain en général permet depuis longtemps aux artistes de produire des œuvres politiques et/ou hybrides, cette excuse cache (ou met en lumière) un déni réel de l'histoire complexe des Premiers peuples et de leurs réalités contemporaines¹⁸². Pour Katherine McFadden, c'est véritablement une incompréhension des cultures autochtones, de leurs arts et de leurs tactiques artistiques, ainsi qu'un évitement volontaire de conflits culturels qui pourraient surgir si l'art euro-canadien côtoie l'art autochtone sur les mêmes murs, qui expliquent

¹⁷⁹ Jonaitis, *op. cit.*, 17-25.

¹⁸⁰ ...alors que Toronto est beaucoup plus en lien, selon lui, avec des villes des États-Unis comme Chicago ou New-York, en plus de Londres, tandis que Vancouver est plus près de l'Asie. Il insinue que les rapprochements ne sont pas que géographiques, mais également historiques et même intellectuels. Dans Guy Bellavance. « Le secteur des arts visuels au Canada: synthèse et analyse critique de la documentation récente ». (Québec: Institut national de la recherche scientifique, Centre Urbanisation culture société, pour le Conseil des arts du Canada, 2012), 2.

¹⁸¹ Jean-Philippe Uzel, « L'art contemporain autochtone, point aveugle de la modernité », dans *Monde et réseaux de l'art : diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain*, sous la dir. de Guy Bellavance. (Montréal: Liber, 2000), 189-203.

¹⁸² ...sans histoire, les Autochtones restent captifs du passé, et ne peuvent donc être partie prenante du présent. Voir Jessup, *op. cit.*, xviii.

l'absence des arts autochtones contemporains dans les institutions d'art¹⁸³. Pour elle, les vieilles idéologies sur le « grand art » persistent et demeurent solidement ancrées dans les mentalités muséales. Il est vrai qu'un changement de cap, une intégration véritable des arts autochtones non seulement dans des expositions récurrentes mais aussi dans les politiques même des institutions, reviendrait à devoir faire une sorte de *mea culpa* sur la façon dont, pendant des décennies, les arts dans toutes leurs formes ont été classés et hiérarchisés, exposés et expliqués aux publics. Certes, avec les années, le financement accordé aux musées est demeuré pratiquement inchangé, alors que les dépenses de fonctionnement et les salaires ont augmenté, et que les rôles et les missions des institutions ont dû se diversifier, tout comme les implications au sein des collectivités¹⁸⁴. Il peut être périlleux, dans un tel contexte, de prendre de nouveaux risques, de développer de nouveaux publics, de revoir parfois même les méthodologies et les orientations à la base des pratiques d'institutions établies depuis longtemps. Toutefois, ces changements sont bel et bien nécessaires, d'abord pour continuer de refléter les transformations en cours dans le milieu des arts et des pratiques muséales au pays, et également pour que les institutions d'art de la province demeurent des lieux de référence crédibles dans leurs champs d'expertise.

La fin de la période d'étude de notre corpus semblait démontrer que quelque chose se passait, que des changements durables s'amorçaient pour intégrer l'art autochtone contemporain sur une base permanente. Cela nous semble prometteur. Il importe toutefois que cette intégration ne se fasse pas

¹⁸³ McFadden, *op. cit.*

¹⁸⁴ Pierre Landry, « Un cri du coeur des musées du Québec ». *Le Soleil* (Québec), 27 octobre, 2013. Récupéré de <http://www.lapresse.ca/le-soleil/opinions/points-de-vue/201310/25/01-4703733-un-cri-du-coeur-des-musees-du-quebec.php>

que de façon sporadique et non-contextualisée, car cela pourrait essentialiser ces formes d'art¹⁸⁵. La prudence est de mise. Au contraire, une intégration instituée de manière permanente, à l'intérieur d'orientations muséales et de politiques concrètes d'engagement envers les Premières Nations et les Inuits du Québec, a toutes les chances d'être couronnée de succès. Les raisons de le faire sont nombreuses. L'art autochtone et, de manière plus générale, l'histoire autochtone apportent beaucoup dans la richesse de l'identité canadienne et le dynamisme de son « art national ». Ces interrelations - celles entre Autochtones et Allochtones - si elles sont racontées dans les musées, viendront enrichir, diversifier, complexifier à la fois les propos, les méthodologies et les nouvelles avenues de recherche et d'exposition possibles.

Our interrelated history is greater than Confederation or Jacques Cartier. Although Aboriginal history is many thousands of years older and far more complex, our interrelated history as Canadians is a thousand years old. During this time we have traded in materials and ideas, lived and struggled together, pictured each other differently, and contributed to this country. Unfortunately our art history does not reflect these facts or ideas¹⁸⁶.

Le rôle des musées et autres institutions d'art est primordial dans le paysage culturel et identitaire du Canada et du Québec. S'il est joué correctement, c'est-à-dire en « formant » ses publics par le biais d'œuvres plus diversifiées et également compréhensibles car contextualisées¹⁸⁷, les résultats pourraient être stupéfiants. Ces institutions ont véritablement la possibilité aujourd'hui de jouer un rôle clé en participant activement à la reconnaissance des nations

¹⁸⁵ Martin, *op. cit.*, 244

¹⁸⁶ McMaster, *op. cit.*, 7.

¹⁸⁷ « *The formation of this audience is the challenge for the future if the gains made to date are to be retained and the opportunities for intelligent choices are to be preserved* ». Dans Bell, *op. cit.*, 206.

autochtones du pays et leur célébration. Ils pourraient créer des expositions plus cosmopolites, qui représenteraient mieux les réalités contemporaines - encore une fois autochtones et allochtones - plutôt que d'isoler les œuvres autochtones en donnant l'impression qu'elles sont hors course¹⁸⁸.

If they act with sensitive and optimism, art museums can present and interpret First Nations art, from the earliest preserved creation to contemporary expressions, alongside art made by others who visited their land, and still others who came to that land and made it their home. Art museums may be able to reinforce the capacity to dwell, to seek nourishment in one's surroundings, and to help overcome that impoverishment so pervasive in the world we know today¹⁸⁹.

Cette inclusion est plus que nécessaire, voire urgente, au Québec. Et elle doit passer non seulement par des expositions temporaires et permanentes, mais aussi par des acquisitions soutenues, ainsi que l'embauche de conservateurs et commissaires autochtones au sein même des institutions pour créer de réels dialogues. Nous y reviendrons un peu plus loin. En s'inspirant de ce qui commence à se faire ailleurs au Canada, les institutions d'art du Québec peuvent véritablement faire plusieurs pas dans la bonne direction, rattraper le retard qu'on leur a longtemps reproché. Des expositions individuelles d'envergure comme *Norval Morrisseau, artiste chaman* au Musée des beaux-arts du Canada en 2006 devraient aussi avoir lieu au Musée national des beaux-arts du Québec. Des expositions collectives comme *Close Encounters : The Next 500 Years* mise sur pied en 2011 par la Winnipeg Art Gallery et regroupant 30 artistes autochtones de cinq continents, ou encore *Beat Nation*, présentée certes en 2013 au Musée d'art contemporain de Montréal, mais organisée par la Vancouver Art Gallery, devraient être aussi

¹⁸⁸ Jonaitis, *op. cit.*, 17-25.

¹⁸⁹ *Ibid*, p. 22.

courantes au Québec, c'est-à-dire mises sur pied par des institutions québécoises et regroupant des artistes principalement du Québec. Ce type d'expositions est pour le moment très rare dans la province. Tout est encore à faire, donc. Et c'est un défi des plus stimulants, il nous semble, pour les institutions d'art et les conservateurs, actuels et futurs, qui travailleront à ce renouvellement.

2.2 Deux X deux solitudes

Outre la dynamique entre les arts contemporains autochtones et les différents types de lieux de diffusion du Québec, un autre grand constat s'est imposé à travers notre corpus et nos recherches : la présence bien réelle de solitudes qui divisent à la fois artistes autochtones francophones et anglophones, ainsi qu'artistes autochtones et allochtones. Ces doubles solitudes joueraient un rôle certain, même si plus subtile, voire caché, dans la dynamique de la diffusion des arts contemporains autochtones au Québec depuis 1967. Il est plus difficile de le démontrer par des chiffres et des tableaux précis, comme nous l'avons fait précédemment dans la section « Grands réseaux et réseaux parallèles » de ce chapitre, pour des raisons évidentes : il est, par exemple, beaucoup plus ardu de classer, à l'intérieur de notre corpus, les artistes en fonction des langues parlées, ou les expositions en fonction de l'origine de leurs commissaires, si ces derniers sont connus, ce qui n'est pas toujours le cas. Toutefois nous pensons pouvoir soulever certaines tendances générales en soulignant des expositions clés de notre corpus et en les croisant avec des écrits significatifs de quelques théoriciens autochtones qui se sont penchés - brièvement - sur ces questions.

2.2.1 Solitude anglophones - francophones

La question de la place accordée aux artistes autochtones francophones versus anglophones au Québec et ailleurs au Canada semble avoir été assez rarement abordée jusqu'à maintenant par les acteurs du milieu des arts autochtones du pays. En effet, la plupart de la littérature existante au sujet des productions artistiques autochtones et de leur diffusion, à quelques exceptions près, aborde la question d'une manière plus générale, sans faire bien souvent de distinctions ni entre les différentes « parties » du pays, ni entre les nations - sauf en ce qui concerne les arts inuits, presque toujours abordés séparément - ou très peu entre les milieux culturels et les langues. Ainsi, le sujet de la francophonie à l'intérieur d'un réseau d'artistes autochtones majoritairement anglophones au Québec et au Canada passe encore sous silence. Le fait qu'une grande part des acteurs du milieu des arts autochtones du pays soient anglophones - historiens de l'art, conservateurs, commissaires, artistes, etc. - a pour résultat que la très grande majorité de la littérature sur les arts autochtones au pays est rédigée en anglais. Pas surprenant donc que rares soient les textes qui s'intéressent à la francophonie. Pourtant, de différentes manières, notre corpus tend à démontrer que la question mérite d'être soulevée, puisqu'il semble qu'une certaine exclusion soit bien réelle, que les artistes autochtones francophones se trouvent en « marge de la marge¹⁹⁰ », et ce, à l'intérieur même de la seule province officiellement francophone du pays.

¹⁹⁰ France Trépanier, « Paroles et pratiques artistiques autochtones au Québec aujourd'hui ». Communication présentée au Cercle des Premières Nations de l'UQÀM, Université du Québec à Montréal, 20 - 22 novembre 2008. Récupérée de <http://www.acc-cca.com/wordpress/archived-articles/paroles-et-pratiques-artistiques-autochtones-au-quebec-aujourd'hui-par-francetrepanier/>

Dans un numéro spécial d'*Inter : art actuel* consacré aux arts autochtones en 2009-2010, le sociologue de l'art wendat Guy Sioui Durand soulevait que, de manière parallèle,

existe une vie artistique autochtone Hochelaga-Montréal qui circule dans les communautés en milieu francophone (innue, attikamek, huronne, malécite, wabanakise et une fraction micmaque et algonquine) tout comme une vie artistique autochtone Hochelaga/Montreal en lien avec les communautés en milieu anglophone (crie, naskapise, mohawk et inuite) au Kanata et aux États-Unis¹⁹¹.

Ainsi, deux réseaux d'art autochtone seraient bel et bien à l'œuvre au Québec : l'un francophone, limité aux parties francophones de la province, l'autre anglophone, ayant accès non seulement aux coins anglophones de la province, dont une portion croissante de la métropole, mais aussi à l'ensemble du continent nord-américain. Il pourrait donc être possible, dans un tel contexte, de se demander si la carrière d'un artiste autochtone francophone ne rencontrerait pas de plus grandes embûches que celle d'un artiste autochtone anglophone, et qui n'auraient rien à voir, ou très peu, avec sa production et l'excellence de sa pratique, mais plutôt tout à voir avec les barrières de langues et les réseaux accessibles en fonction de ce même critère. En poussant la réflexion, il est possible de s'interroger sur le fait que plusieurs lieux d'exposition du Québec, notamment les institutions, lorsqu'ils souhaitent exposer des artistes autochtones, pourraient avoir tendance à retenir ceux dont la carrière est la plus établie, et donc par extension, en grande majorité des artistes anglophones et/ou de l'extérieur de la province, puisque ceux-ci ont eu accès à un réseau plus large de diffusion pour développer leur pratique.

¹⁹¹ Guy Sioui Durand, « Près de Kahnawake : Hochelaga-Montréal et Hochelaga-Montreal ». *Inter: art actuel, Indiens, Indians, Indios*, n° 104 (2009-2010): 59.

Cette double solitude au Québec a aussi été brièvement soulevée par France Trépanier et Chris Creighton-Kelly dans un document exhaustif déposé en décembre 2011 pour le Conseil des arts du Canada intitulé *Comprendre les arts autochtones au Canada aujourd'hui. Un examen de la connaissance et de la documentation*. Sans toutefois tenter d'en expliquer la/les cause(s), ils y soulignent non seulement la marginalisation des artistes autochtones francophones au Québec, mais ils affirment que cette exclusion est également présente ailleurs au Canada, au sein même du milieu artistique autochtone d'est en ouest :

Ces artistes [francophones] sont marginalisés de trois façons : 1. Ils ne sont généralement pas inclus dans la scène artistique conventionnelle canadienne, pas plus par le passé que de nos jours. Cette situation évolue lentement. 2. Ils sont plus ou moins invisibles dans les discussions sur les enjeux culturels québécois ou sur les enjeux qui concernent les francophones à l'extérieur du Québec. 3. Ils sont sous-représentés au sein de la communauté artistique autochtone au Canada, dont les membres parlent en grande majorité anglais et non français¹⁹².

Mais comment expliquer une telle « cohabitation à distance¹⁹³ » au Québec, c'est-à-dire la présence marquée et divisée de deux réseaux parallèles au sein d'une même province? Il semble d'abord qu'historiquement, les alliances, les échanges économiques et les diverses politiques coloniales ont joué un rôle non négligeable dans l'insertion graduelle des langues française, anglaise, ou les deux, au sein des nations autochtones du Québec. Sous le Régime français, d'abord, une politique de francisation - qui impliquait non seulement l'apprentissage de la langue française, mais aussi de la religion

¹⁹² France Trépanier et Chris Creighton-Kelly, *Comprendre les arts autochtones au Canada aujourd'hui. Un examen de la connaissance et de la documentation*. (Ottawa: Conseil des Arts du Canada, 2011), 11. Récupéré de http://www.conseildesarts.ca/publications_f.

¹⁹³ Sioui Durand, *op. cit.*

catholique via les missions jésuites et récollets ainsi que la sédentarisation et l'adoption des mœurs françaises par les Amérindiens - combinée à la traite de fourrures, et donc aux contacts de plus en plus soutenus avec les colons canadiens-français ainsi que de nombreux métissages, a favorisé l'apprentissage du français, bien que de façon très lente, notamment par les Hurons, les Innus et une partie des Algonquins¹⁹⁴. Sous le Régime anglais, et particulièrement au 19^e siècle, une politique de civilisation, puis d'assimilation cette fois, combinée à la présence de marchands anglais prospères à Montréal ainsi que la présence de missionnaires anglicans autour de la Baie James, a permis l'introduction graduelle de l'anglais, particulièrement chez les Iroquois, les Cris et une portion des Algonquins¹⁹⁵. Plus récemment, la création des pensionnats et leur fréquentation par des milliers de jeunes Autochtones partout au Québec au 20^e siècle a forcé un apprentissage plus rapide du français ou de l'anglais et l'introduction de l'une ou l'autre des langues au sein des communautés de la province. Enfin, l'urbanisation temporaire ou permanente de plus en plus marquée des populations autochtones au 21^e siècle - pour diverses raisons telles l'éducation post-secondaire, les emplois plus variés offerts hors-communautés, l'accès à des soins de santé et autres services, etc. - est également la cause de l'emploi actuel croissant du français ou de l'anglais par de plus en plus d'Amérindiens, en fonction de la langue parlée dans ces

¹⁹⁴ Maxime Gohier, « Les politiques coloniales françaises et anglaises à l'égard des Autochtones », dans *Les Autochtones et le Québec. Des premiers contacts au Plan Nord*, sous la dir. de Alain Beaulieu. (Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 2013), 118-119 ; Claude Gélinas, « La représentation des Autochtones depuis le contact », dans *Les Autochtones et le Québec. Des premiers contacts au Plan Nord*, sous la dir. de Alain Beaulieu. (Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 2013), 179-180.

¹⁹⁵ Gohier, *op. cit.*, 125-126 ; Alain Beaulieu, « La création des réserves indiennes au Québec », dans *Les Autochtones et le Québec. Des premiers contacts au Plan Nord*, sous la dir. de Alain Beaulieu. (Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 2013), 140-141.

mêmes villes¹⁹⁶. D'un côté, ceux en contact avec des villes comme Québec, Trois-Rivières, Joliette, Baie-Comeau, Sept-Îles, Val-d'Or ou Saguenay opteront généralement pour le français comme première ou deuxième langue (combinée à leur langue traditionnelle). Mais comme le soulignent France Trépanier et Chris Creighton-Kelly dans un article récent, il est très ardu pour ces Autochtones francophones qui luttent déjà pour apprendre, pratiquer ou préserver leur propre langue ancestrale, de tenter de parler, en plus, une autre langue coloniale, l'anglais¹⁹⁷. De l'autre côté, ceux davantage en lien avec Montréal ou Gatineau opteront plus fréquemment pour l'emploi de l'anglais. On peut ainsi mieux comprendre que les habitants des communautés Mohawks, pour ne donner que cet exemple, situées non seulement tout près de Montréal, mais aussi aux frontières avec l'Ontario et les États-Unis, ont naturellement fini par opter majoritairement pour l'anglais. Et le fait que plusieurs d'entre eux, mobiles, ont travaillé en hauteur dans de nombreux chantiers de construction de métropoles de l'Est américain, n'y est certainement pas étranger¹⁹⁸. D'autre part, il semble que pour les communautés autochtones anglophones de la province, l'anglais a servi, et sert parfois encore, de frontière de protection contre l'hégémonie du Québec, tout comme les Québécois peuvent voir la langue française comme une protection contre l'hégémonie du Canada¹⁹⁹.

¹⁹⁶ Carole Lévesque et Édith Cloutier, « Les Premiers Peuples dans l'espace urbain du Québec: trajectoires plurielles », dans *Les Autochtones et le Québec. Des premiers contacts au Plan Nord*, sous la dir. de Alain Beaulieu. (Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 2013), 281-283.

¹⁹⁷ France Trépanier et Chris Creighton-Kelly, « La langue de l'autre (The Language of the Other) ». *RACAR: Polemics / Polémiques. Langue autochtone : langue, oralité, communication*, sous la dir. de Louise Vigneault, 41, no. 1 (2016): 40.

¹⁹⁸ Gélinas, *op. cit.*, 187.

¹⁹⁹ Sherry Farrell Racette, « *Tawâyihk*: Thoughts from the Places in Between ». *RACAR, Polemics / Polémiques. Langue autochtone : langue, oralité, communication*, sous la dir. de Louise Vigneault, 41, no1 (2016): 26.

Résultat : en 2013, l'on estimait que 59% des Autochtones du Québec parlaient uniquement le français ou l'anglais (et plus du tout la langue traditionnelle de leur communauté d'origine). Parmi ceux qui emploient une langue autochtone au Québec, 36% parlent également l'anglais ; 33% connaissent le français ; et 16% sont trilingues, c'est-à-dire qu'ils connaissent les deux langues en plus de parler leur langue ancestrale²⁰⁰. Ainsi, les Wabanakis, Huron-Wendats et Malécites utilisent le français comme première langue, tandis que les Innus et les Atikamekws parlent, généralement, d'abord leur langue ancestrale puis le français comme deuxième langue. Les Algonquins, Inuits, Cris et Micmacs optent, quant à eux, pour le français ou l'anglais, et/ou parfois leur langue traditionnelle, selon la communauté, au cas par cas. Enfin, les Naskapis et les Mohawks optent majoritairement pour la langue anglaise, même si les Naskapis emploient également leur langue ancestrale, tandis que dans le cas des Mohawks, elle n'est que très rarement employée aujourd'hui²⁰¹. Bien que certaines communautés ailleurs au Canada, de la Colombie-Britannique jusqu'au Labrador, emploient également le français, il semble que c'est au Québec particulièrement qu'une division aussi marquée entre deux réseaux considérables, soit ainsi visible.

²⁰⁰ Lynn Drapeau, « Les langues autochtones du Québec: état des lieux et propositions pour l'action », dans *Les Autochtones et le Québec. Des premiers contacts au Plan Nord*, sous la dir. de Alain Beaulieu. (Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 2013), 199 et 203.

²⁰¹ *Ibid*, p. 195-205 ; France Trépanier et Chris Creighton-Kelly, *Comprendre les arts autochtones au Canada aujourd'hui. Un examen de la connaissance et de la documentation*. (Ottawa: Conseil des Arts du Canada, 2011), 10. Récupéré de http://www.conseilarts.ca/publications_f ; Louis-Jacques Dorais, « Francophones malgré eux? », 2013, 9. Récupéré de <http://www.francophoniedesamericques.com/universitedete/wp-content/uploads/sites/33/2014/12/Université-dété-2013-Louis-Jacques-Dorais-Les-autochtones-et-la-langue-française.pdf>.

2.2.1.1 L'absence des artistes francophones

De manière plus concrète, même si, comme nous le soulignons, il est difficile de mettre des chiffres précis sur cette réalité, il semble que plusieurs expositions de notre corpus ne comprennent aucun artiste francophone et/ou du Québec, et ce, toutes décennies confondues. Dans les faits, sur 640 expositions, il est possible de dénombrer au moins 290 expositions qui n'intègrent, sans l'ombre d'un doute, aucun artiste francophone et/ou originaire du Québec. Ce sont généralement des expositions individuelles ou collectives autochtones d'artistes qui sont originaires et habitent d'autres provinces du Canada, ou qui ont été de passage pour un bref moment à Montréal pour étudier les arts visuels, entre autres à l'Université Concordia. Toutes les autres expositions de notre corpus, 350 donc, comprennent au moins un artiste francophone et/ou originaire du Québec (bien souvent un seul) - comme Diane et Sonia Robertson, Jacques Newashish, Virginia Pésémapéo-Bordeleau, Eruoma Awashish, Sylvie Paré, Pierre Sioui ou Raymond Dupuis, par exemple - ou il s'agit d'expositions qui s'avèrent plus ambiguës. Car que faire avec des artistes comme Nadia Myre, originaire du Québec mais maîtrisant aussi bien l'anglais que le français, ce qui lui a ouvert de nombreuses portes ; ou Hannah Claus, originaire de l'Ontario, mais installée au Québec depuis près de 10 ans et parlant très bien le français ; ou encore Domingo Cisneros, ayant élu domicile dans les Hautes-Laurentides depuis plus de trois décennies et parlant espagnol, anglais, et français ? De telles ambiguïtés, dans un contexte où les artistes contemporains, qu'ils soient autochtones ou allochtones, bougent, voyagent, apprennent de nouvelles langues ou vivent quelques années dans une ville puis déménagent pour tenter leur chance ailleurs, ne permettent pas d'établir des statistiques claires. Par ailleurs, il est évident que, dans le cas de plusieurs

expositions, des impératifs tels que la thématique élaborée ou le point de vue mis de l'avant par le/la commissaire importent bien davantage que l'origine des artistes ou un quelconque souci de représentativité. Ainsi, une exposition telle que *Diabolique* en 2010 à la Galerie de l'UQÀM proposait un angle d'approche précis sur l'art contemporain qui, en ayant tout à voir avec la pratique des artistes et des œuvres bien spécifiques, ne pouvait que très difficilement prendre en compte l'origine des artistes choisis. À l'inverse, deux expositions comme *Wampum 400* et *Zacharie Vincent et ses amis*, toutes deux dans la ville de Québec à l'occasion de son 400^e anniversaire de fondation, pouvaient difficilement être présentées sans intégrer plusieurs artistes originaires du Québec et/ou francophones ou, en tout cas, bien ancrés dans la province. Impossible, donc, d'ignorer le fait qu'il est parfois plus que pertinent, voire évident, et parfois pas du tout, de soulever la question de l'origine des artistes au sein des expositions. Toutefois, une fois ces ambiguïtés mentionnées, reste que, de manière générale, semble persister l'impression que de nombreuses expositions au Québec n'intègrent pas d'artistes d'ici. Voici quelques exemples évocateurs.

Tout d'abord, le Musée canadien des civilisations. Bien que très dynamique pour présenter des expositions d'art contemporain autochtone depuis son ouverture en sol québécois, il fait piètre figure en ce qui a trait à l'intégration d'artistes francophones et/ou du Québec. En 1998, *Réservation X. La puissance du lieu dans l'art contemporain autochtone*, comprenait huit artistes autochtones de plusieurs provinces du Canada et des États-Unis, mais aucun du Québec. L'année suivante, avec *Jaillir de l'ombre. Perspectives photographiques des Premiers Peuples*, le scénario est identique. Nous n'avons par ailleurs trouvé aucune exposition individuelle consacrée à un artiste francophone et/ou du Québec, bien que plusieurs

expositions solo soient offertes fréquemment à des artistes autochtones au sein de l'institution muséale. En 1992, dans sa fameuse exposition *Indigena*, sur 19 artistes, un seul provenait d'une communauté située sur le territoire québécois, le Mohawk Joe Tehawebron David. L'exposition incluait également une oeuvre du Métis Tepehuane Domingo Cisneros, vivant depuis longtemps au Québec mais étant originaire du Mexique. Dans la métropole aussi, une part importante des expositions comprenant de l'art autochtone est consacrée à des artistes anglophones. En 2007, la *Biennale d'art contemporain de Montréal. Remuer ciel et terre* intégrait le travail de quatre artistes autochtones - Kent Monkman, Annie Pootoogook, Brian Jungen et Dana Claxton - mais aucun installé au Québec. À cet effet, le Musée d'art contemporain de Montréal, qui semble faire quelques efforts pour intégrer l'art autochtone depuis le milieu des années 2000, n'a jusqu'à maintenant rien fait pour offrir une place à des artistes du Québec. En 2004, l'exposition *Histoire des Amériques : "Nous venons en paix"* (un titre prometteur !) n'intégrait que le travail de deux artistes autochtones du Canada parmi les 17 retenus, et encore une fois, aucun du Québec. Et bien que l'exposition *Beat Nation* en 2013 aurait pu être une formidable occasion de remédier à la situation, pas un seul artiste du Québec n'a été intégré à la sélection de 30 artistes de partout au Canada et aux États-Unis²⁰². Enfin, même hors métropole, il arrive parfois aussi que les artistes de la province soient mis de côté. En 2008, *Lore*, à l'Université Bishop, proposait le travail de trois artistes anglophones hors Québec, tandis qu'en 2009 le Musée d'art de Joliette présentait *Le monde à l'envers*, incluant des oeuvres de neuf artistes autochtones du Canada, mais pas un seul provenant de l'est du pays. Il ne s'agit là que de quelques exemples qui parlent pour plusieurs.

²⁰² Une certaine ambiguïté demeure toutefois par rapport à l'artiste inuit Geronimo Inutiq (Madeskimo) qui est originaire du Nunavik et dont l'adresse exacte au moment de l'exposition nous est inconnue.

Dans cette continuité, nous avons noté que ce sont en grande majorité des artistes anglophones de l'extérieur du Québec que les galeries de l'AGAC choisissent de représenter (voir la section sur les institutions d'art), et qu'il est en revanche beaucoup plus difficile pour des artistes francophones d'être représentés par une galerie d'art contemporain, voire même d'obtenir des expositions dans la métropole. À titre d'exemple, sur les 43 expositions recensées de l'artiste ilnue Sonia Robertson, 11 seulement ont été présentées à Montréal, tandis que plus de 35 ont été vues en région (certaines ont voyagé, et donc ont été présentées à plus d'un endroit). Le scénario est le même pour la Crie Virginia Pésémapéo-Bordeleau, qui cumule les expositions en région (35), mais beaucoup moins dans la métropole (8). Et ce n'est sans doute pas faute de vouloir, puisque ces deux artistes pratiquent de façon professionnelle depuis de nombreuses années et vivent de leur art. À l'inverse, des artistes parfaitement bilingues ayant une pratique beaucoup plus ancrée dans les réseaux anglophones, comme la Mohawk Hannah Claus ou l'Algonquine Nadia Myre, parviennent à diviser leurs expositions de manière plus égale entre la métropole et les régions : 8 en région contre 9 à Montréal pour Claus ; 27 en région contre 29 à Montréal pour Myre. Même Glenna Matoush qui a vécu longtemps en Abitibi, a pu diviser sa carrière entre Montréal et les régions de manière plus équilibrée, sans doute grâce au fait que l'anglais est sa langue maternelle. Nous lui avons compté 20 expositions en région contre 17 dans la métropole.

Ces quelques exemples ne peuvent certes parler pour l'ensemble de notre corpus, et n'effacent pas les « bons coups » que représentent de nombreuses expositions ayant fait bonne part aux francophones au fil des décennies. Toutefois, ne pouvant être ignorés, ils tendent à démontrer que les affirmations de Sioui Durand ainsi que de Trépanier et Creighton-Kelly ne

sont pas sans fondements : il existerait bel et bien au Québec une dynamique sourde dans le milieu des arts contemporains qui tendrait, dans la métropole et les institutions muséales, à favoriser les artistes autochtones anglophones au détriment des francophones.

2.2.1.2 La provenance des expositions et des commissaires

Un autre aspect de cette solitude anglophones-francophones au Québec mérite d'être souligné. Celui-ci viendrait d'ailleurs renforcer l'hypothèse qu'il existerait bel et bien une double marginalisation des artistes autochtones francophones dans la province. Il s'agit de la provenance des expositions d'art autochtone et de leurs commissaires. Encore ici, difficile de donner des chiffres précis, puisque dans de nombreux cas, l'origine des expositions n'est pas connue, tout comme le nom du ou des commissaires pour chacune d'elle. Toutefois, il semble qu'une certaine pratique récurrente émerge de notre corpus. Nous avons en effet pu relever de nombreuses expositions ayant été créées à l'extérieur du Québec, ou par des commissaires anglophones d'ailleurs au Canada auxquels l'on a fait appel. En voici quelques exemples significatifs.

En 1987, *Stardusters : Œuvres récentes de Jane Ash Poitras, Pierre Sioui, Joane Cardinal-Schubert, Edward Poitras*, la première exposition d'art autochtone accueillie par la Galerie de l'Université de Sherbrooke et la seule reçue par le Musée du Bas-St-Laurent dans toute son histoire, était en fait une création de la Thunder Bay Art Gallery. En 1989, *Le Bestiaire Laurentien*, la première exposition individuelle de Domingo Cisneros dans une grande institution d'art québécoise, le Musée national des beaux-arts, est encore une

fois une conception de la Thunder Bay Art Gallery. Il est intéressant de constater que dans ces deux cas, deux artistes prolifiques bien installés au Québec - Pierre Sioui et Domingo Cisneros - sont d'abord reconnus par une institution d'art de l'Ontario avant d'être présentés dans des musées québécois. En 1996, le centre d'artistes Oboro accueille une exposition collective autochtone contenant le travail de trois artistes reconnus au pays. *Nations in Urban Landscape* était en fait une création de la Contemporary Art Gallery de Vancouver. En 2001, la seule exposition de l'artiste Coast Salish Laurence Paul Yuxweluptun depuis 1992 au Québec, *Colour Zone*, au Centre des arts Saydie Bronfman, est en réalité une conception du Plug In Institute of Contemporary Art de Winnipeg et la commissaire Petra Watson. En 2005, *Au fil de mes jours*, au Musée des beaux-arts du Québec, la toute première exposition collective autochtone non-inuite, et la seule d'ailleurs présentée par l'institution, est une conception de la Mohawk de l'Ontario Lee-Ann Martin. Il est surprenant que l'institution québécoise ait fait appel à une commissaire anglophone de l'extérieur de la province, alors même que plusieurs historiens de l'art, commissaires ou artistes du Québec, dont certains Autochtones, auraient sans aucun doute pu parfaitement remplir ce rôle. La même année dans la métropole, les centres d'artistes Oboro, Dazibao et Articule joignent leurs efforts pour accueillir une exposition de l'Art Gallery d'Hamilton et le commissaire mohawk Steven Loft (à ce moment directeur de la Galerie Urban Shaman à Winnipeg). *Language of Intercession: Native Media and New Media Artists* - qui d'ailleurs a conservé son titre en anglais lors de sa présentation montréalaise - proposait le travail de six artistes autochtones utilisant divers médias technologiques et numériques, dont une du Québec, anglophone, la Mohawk Skawennati Tricia Fragnito.

Et la liste continue de s'allonger à partir du milieu des années 2000. Car si les expositions d'art autochtone commencent à se multiplier dans la métropole et ailleurs dans la province, elles proviennent aussi de plus en plus de l'extérieur du Québec ou sont créées par des commissaires anglophones d'ailleurs au pays. En 2009, l'exposition *Le monde à l'envers (The World Upside Down)* au Musée d'art de Joliette, provient de la Walter Phillips Gallery à Banff et du commissaire cri de l'Ontario, Richard William Hill. En 2011, au centre d'artistes Optica de Montréal, l'exposition *Tribe* avait été mise sur pied par la Cri-Saulteux de la Saskatchewan Lori Blondeau. L'année suivante, au Musée canadien des civilisations, *Bob Boyer, le travail d'une vie* provenait de la MacKenzie Art Gallery de Régina, puis en 2013, *Décolonisez-moi (Decolonize Me)*, à la Galerie Foreman de l'Université Bishop, était en fait une création de l'Art Gallery d'Ottawa qui ne comprenait aucun artiste du Québec.

Par ailleurs, il semble possible de faire une certaine corrélation entre l'origine des commissaires et leur choix des artistes. C'est-à-dire que bien souvent, un commissaire anglophone n'aura pas tendance, ou très peu, à inclure le travail d'artistes francophones dans ses expositions. C'est le cas, par exemple, du Mohawk de Kahnawake Ryan Rice, qui a vertement critiqué, par le biais de textes et d'entrevues, le retard du Québec et de ses institutions muséales vis-à-vis des arts contemporains autochtones. Pourtant, il semble qu'à travers la grande majorité des expositions qu'il a lui-même mis sur pied au Québec, que ce soit à titre de commissaire indépendant ou lorsqu'il était employé par le Centre d'art indien de Gatineau-Hull (1998-2002), il a très peu inclus dans sa pratique le travail d'artistes francophones / du Québec. Entre 1997 et 2004, avec le collectif *Nation to Nation*, il a mis sur pied plusieurs versions de l'exposition *Cyber-PowWow* qui n'a jamais compris d'artistes

francophones, quoiqu'un seul originaire du Québec, outre lui-même, la Mohawk Skawennati Tricia Fragnito. En 2001, les expositions solo ou duo *Urban Migration* (le Cri-Métis de l'Ontario Jason Baerg), *The Hub* (le Métis-Gitksan de la Colombie-Britannique Eric Robertson) et *Roads to Homage* (le Cri de la Colombie-Britannique Dolan Badger et le Kwakwaka'wakw de la Colombie-Britannique John Powell) n'ont pas non plus mis en évidence des pratiques autochtones du Québec. En 2009, dans *Hochelaga Revisitée* - titre qui permettrait de penser que le travail d'artistes autochtones de la métropole serait mis en valeur - seul deux des six artistes retenus provenaient du Québec (l'Algonquine Nadia Myre et le Mohawk Martin Loft). L'objectif de Rice était, en fait, de souligner la pratique d'artistes ayant dû quitter la province (!) pour vivre de leur art²⁰³. Rien pour stimuler le développement des arts autochtones d'ici au Québec.

Bien sûr, l'on pourrait opposer à cette réalité le fait que des commissaires francophones ou bilingues, comme le Wendat Guy Sioui Durand, ou plus récemment Nadia Myre à travers, par exemple, la Biennale d'art contemporain autochtone à Montréal, contribuent largement, et de façon active, à présenter le travail d'artistes autochtones francophones et/ou du Québec²⁰⁴. L'on pourrait également souligner que c'est une pratique courante dans le milieu des arts, et de la muséologie de façon plus générale, de

²⁰³ Notons que Nadia Myre, malgré une carrière internationale, a choisi de vivre et d'installer son atelier à Montréal de façon permanente. Elle a quitté la métropole seulement dans la deuxième moitié des années 1990 pour étudier les arts visuels en Colombie-Britannique, notamment au Emily Carr Institute of Art and Design de Vancouver. Au sujet des propos tenus par Rice, voir Meg Hewings, « Hochelaga Revisited: Hochelaga history lesson. » *Hour Community* (Montréal), 12 mars, 2009. Récupéré de <http://hour.ca/2009/03/12/hochelaga-history-lesson/>

²⁰⁴ Notre corpus compte un total de neuf expositions commissariées par Guy Sioui Durand, et six de plus si l'on inclut celles auxquelles il a participé de près ou de loin comme consultant, performeur ou autres. Dans tous les cas, au moins un artistes autochtones du Québec s'y trouvait, et souvent bien plus.

présenter des expositions venues d'ailleurs. Cela permet en effet de faire connaître les pratiques d'artistes de partout et de dynamiser les offres d'expositions, en plus de minimiser les coûts de production. Tout cela est effectivement à prendre en considération. Toutefois, il importe de s'interroger sur la volonté des institutions et autres lieux d'exposition du Québec à vouloir d'abord raconter l'histoire de l'art autochtone d'ici et de mettre en valeur, en tout premier lieu, les pratiques des artistes de la province.

Les quelques exemples d'expositions mentionnées permettent en effet de souligner la présence de deux réseaux d'art autochtone oeuvrant en parallèle au Québec. Le premier, anglophone, semble avoir accès à une large part de la métropole et ses plus grandes institutions d'art, ainsi qu'à la région de Gatineau, beaucoup plus encline à présenter des artistes anglophones. Ce réseau est non seulement dynamisé par l'Université Concordia qui attire dans la métropole des artistes et des historiens de l'art autochtones de partout au pays, voire en Amérique du Nord, mais aussi par le milieu des arts autochtones de tout le continent. Ainsi, le réseau anglophone a accès à des commissaires de diverses pratiques et origines, ainsi que différentes expositions créées un peu partout au Canada et même aux États-Unis, ce qui favorise grandement la circulation d'artistes anglophones de l'extérieur vers l'intérieur du Québec, et également de l'intérieur vers l'extérieur. Le deuxième réseau, lui francophone, semble se développer dans une certaine portion de la métropole, dans la capitale de la province également, ainsi que dans la plupart des régions et des communautés du Québec. Celui-ci est dynamisé, par exemple, par le Festival Présence Autochtone et le Jardin des Premières Nations du Jardin Botanique de Montréal, qui offre une grande part de ses expositions à des artistes francophones et/ou du Québec. L'Université du Québec à Chicoutimi contribue également à former des artistes autochtones

francophones en arts visuels, aux côtés, mais dans une moindre mesure, de l'Université du Québec à Montréal. Toutefois, ce réseau francophone semble avoir du mal à étendre ses ramifications à l'extérieur de la province, et même à percer le milieu artistique anglophone autochtone à l'intérieur et à l'extérieur du Québec. Ses possibilités seraient donc définitivement réduites. Comme l'expliquait de façon éloquente l'artiste mohawk-européenne France Trépanier lors du colloque 2008 du Cercle des Premières Nations de l'Université du Québec à Montréal :

Dans l'autochtonie francophone, il n'existe pas d'organismes nationaux de services aux arts, de centres d'artistes autogérés, de salles de spectacle, de maisons d'édition, de réseaux de tournées. Trop rares sont les publications, les prix, les discours critiques ou la présence dans les médias, les collections, les archives, les travaux de recherche. Tous ces éléments valident les pratiques artistiques dans le « mainstream »²⁰⁵.

Ce réseau francophone, au Québec mais aussi hors Québec, semble donc avoir grandement besoin d'une volonté concrète, et de support réel, de la part du milieu des arts afin d'intégrer les pratiques artistiques autochtones d'ici. Autrement, il est possible de se demander si les arts autochtones ne resteront pas encore longtemps « à la remorque » au Québec, plus que n'importe où ailleurs au pays. En effet, pour être véritablement dynamisé ici, le milieu des arts autochtones a besoin d'une base d'artistes reconnus, soutenus et vus, qui font partie intégrante des histoires de l'art du Québec, étudiées, écrites, exposées et racontées.

²⁰⁵ France Trépanier, « Paroles et pratiques artistiques autochtones au Québec aujourd'hui ». Communication présentée au Cercle des Premières Nations de l'UQÀM, novembre 2008. (Montréal: Université du Québec à Montréal, 2008). Récupéré de <http://www.acc-cca.com/wordpress/archived-articles/paroles-et-pratiques-artistiques-autochtones-au-quebec-aujourdhuipar-francetrepanier/>.

2.2.2 Solitude Autochtones - Allochtones

Une seconde solitude semble jouer un rôle certain dans la dynamique de diffusion des arts contemporains autochtones au Québec depuis 1967. Il s'agit de celle qui oppose les artistes autochtones des artistes allochtones au sein même des expositions et des pratiques commissariales. Cette réalité n'est sans doute pas exclusive au Québec. En effet, partout où les arts autochtones ne sont que peu ou pas du tout reconnus, les artistes et commissaires autochtones font forcément face à certaines formes d'exclusions de la part du milieu des arts contemporains. Mais ici, cette réalité est bel et bien vérifiable, puisque notre corpus démontre que même si les artistes autochtones tendent à gagner en crédibilité au Québec au fil des décennies, et particulièrement à partir de la deuxième moitié des années 2000, ils ne parviennent toutefois pas encore tout à fait à s'intégrer aux artistes, aux commissaires et aux expositions allochtones. Ainsi, l'on peut aujourd'hui se demander si leur inclusion dans le monde des arts visuels est bien réelle, ou si elle n'est encore que partielle; plutôt superficielle, c'est-à-dire grâce à un simple nombre d'expositions en croissance, mais pas vraiment de manière à intégrer concrètement toutes les sphères et les pratiques du milieu des arts contemporains.

Il semble d'ailleurs qu'ici encore, au même titre que les solitudes anglophones-francophones, il est possible de retracer une certaine historicité à cette pratique d'exclusion qui semble agir sourdement au Québec. Le professeur de philosophie et d'éthique de l'Université de Sherbrooke Claude Gélinas, entre autres, a écrit, à plusieurs reprises dans les années 2000, sur la cohabitation et l'interaction des Autochtones et des Euro-Canadiens, principalement au Québec. Dans son article intitulé *La représentation des*

Autochtones depuis le contact signé en 2013, il explique la présence d'une double réalité qui a caractérisé les relations entre les deux parties depuis le 17^e siècle. « Alors que d'un côté ont prévalu des rapports effectifs qui ont mené, notamment, à un métissage culturel significatif, de l'autre a persisté un discours politique mettant l'accent sur les différences, voire la distance infranchissable qui séparaient ces deux ensembles culturels²⁰⁶. » Toutefois, selon Gélinas, même si cette double réalité a longtemps été persistante, c'est le discours politique polarisant qui a probablement toujours eu prédominance, ce qui expliquerait qu'après cinq siècles de fréquentations, « ces deux populations apparaissent comme autant de solitudes²⁰⁷ ». En effet, après des contacts soutenus entre Autochtones et Canadiens-français sous le Régime français, ces derniers auraient choisi, dans les discours officiels à tout le moins, de se distancier considérablement des premiers pour éviter de connaître le même sort qu'eux sous un Régime anglais qui considérait les Premiers peuples comme nettement moins évolués.

Aussi les intellectuels canadiens-français (...) se sont efforcés de nier toute proximité culturelle avec les Autochtones, non seulement en les évacuant de l'histoire nationale, mais en entretenant l'impression d'un profond fossé culturel entre les deux populations et d'une nette supériorité de la culture canadienne-française sur celle des premiers occupants²⁰⁸.

Il semble, par ailleurs, que plusieurs communautés autochtones aient également cherché cette même distanciation au 19^e siècle. Face à une politique assimilationniste britannique, qui souhaitait émanciper, parfois de force, tout Amérindien présentant un niveau élevé « d'acculturation »,

²⁰⁶ Gélinas, *op. cit.*, 177.

²⁰⁷ *Ibid*, 177-178.

²⁰⁸ *Ibid*, 181.

plusieurs collectivités autochtones de la vallée du St-Laurent ont tout fait pour affirmer leurs distinctions culturelles et la force de leurs identités propres, niant ainsi tout emprunt depuis les premiers contacts ou une quelconque généalogie métissée²⁰⁹. Ainsi, le discours politique soulignant les différences insurmontables entre Autochtones et Euro-Canadiens, qu'ils soient francophones ou anglophones, demeurait entier au 19^e siècle, et s'est poursuivi jusqu'à nos jours. En effet, dans les luttes territoriales notamment, qui ont marqué tout le 20^e siècle et sont encore pleinement d'actualité, plusieurs communautés ont fait valoir des droits ancestraux remontant à plusieurs centaines d'années, ainsi que des pratiques traditionnelles millénaires encore bien vivantes. Bien que ces choix stratégiques sont parfaitement compréhensibles, ils ont toutefois favorisé un discours folklorisant qui ne reflète que partiellement le quotidien réel des gens des Premières Nations, ce qui a pu non seulement entretenir une certaine incompréhension de la part des autres Québécois, mais a possiblement alimenté une impression de distance considérable entre les Autochtones et le reste de la société²¹⁰. Et même si la réalité actuelle de cohabitation entre Autochtones et Allochtones au Québec présente des rapports parfois plus étroits et amicaux que les discours politiques l'ont laissé entendre, reste que ces mêmes discours seraient encore prégnants et favoriseraient une division bien réelle entre les deux univers socioculturels.

Comme il l'a été démontré à plusieurs reprises par des études sur l'identité et les *cultural studies*, lorsqu'un groupe se sent menacé dans son intégrité culturelle et politique, il a tendance à réagir en accentuant ses

²⁰⁹ *Ibid*, 182-183.

²¹⁰ *Ibid*, 188-189.

particularismes, quitte à en créer de toutes pièces²¹¹. Ce réflexe pourrait ainsi être à l'origine d'une distanciation et d'un protectionnisme de la part des communautés autochtones vis-à-vis des Allochtones, et dans cette continuité, des artistes autochtones dans un milieu artistique allochtone, comme nous le verrons. Mais ce même réflexe pourrait également être celui des institutions artistiques du Québec qui tendent à mettre en valeur une histoire de l'art proprement canadienne-française dans une Amérique du Nord largement anglophone, tout en négligeant encore aujourd'hui de reconnaître et d'inclure la question autochtone dans leurs discours, même si elle y aurait pleinement sa place. Les artistes autochtones et allochtones continueraient donc, pour cette raison, de se côtoyer à distance à l'intérieur des expositions d'art au Québec depuis 1967 et jusqu'à aujourd'hui.

2.2.2.1 Encore peu de mixité

Notre corpus tend à cet effet à démontrer, en premier lieu, que les expositions dans lesquelles les artistes autochtones se mélangent aux artistes allochtones sont encore un fait minoritaire. Grâce au tableau 2.6 (p. 154), il est possible de constater que 391 expositions sont exclusivement autochtones (215 individuelles, 21 duo autochtones et 155 collectives autochtones), contre 234 dans lesquelles les artistes autochtones se mélangent aux artistes allochtones (18 autochtones + non-autochtones à part égale ou presque, 221 collectives non-autochtones, c'est-à-dire incluant un

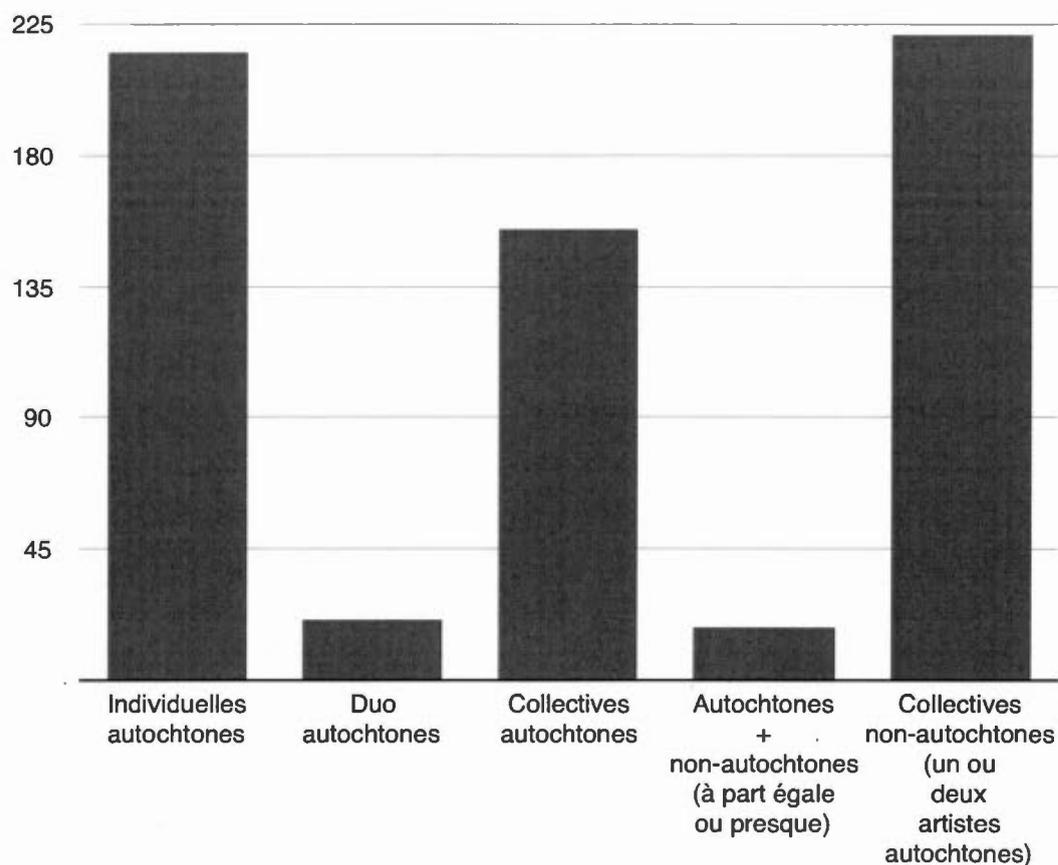
²¹¹ Philippe Poutignat et Jocelyne Streiff-Fenart. *Théories de l'identité*. (Paris: Presses universitaires de France, 1985) ; Carmel Camilleri *et al.* *Stratégies identitaires*. (Paris: Presses universitaires de France, 1990) ; Danielle Juteau. *L'ethnicité et ses frontières*. (Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 1999).

ou deux artistes autochtones). Une dizaine d'expositions de notre corpus reste encore inclassable, faute de plus d'informations.

Si l'exclusion des artistes autochtones du grand réseau des arts contemporains au Québec et au Canada, du *mainstream*, est un fait depuis longtemps soulevé par les artistes, commissaires et historiens de l'art autochtones, et nous y reviendrons, il importe toutefois de mentionner que ces mêmes théoriciens ont, pendant longtemps, souhaité que les arts autochtones soient étudiés et exposés de manière séparée des arts allochtones. En effet, des noms comme Gerald McMaster, Tom Hill, Mary Longman Steven Loft ou Lee-Ann Martin ont, dans les années 1980 et 1990 particulièrement, plaidé avec vigueur pour une histoire de l'art proprement autochtone, soutenant que, comme le célèbre *Two Row Wampum*, Premières Nations et Allochtones voguaient sur la même rivière côte-à-côte, mais sans jamais se rejoindre ou tenter de diriger l'embarcation de l'autre²¹². De la même manière, il était primordial pour eux que, afin d'être reconnus et légitimés, les arts autochtones ne se perdent pas dans la masse des arts contemporains canadiens, n'apparaissent pas comme assimilés par celle-ci, mais soient vus en fonction de leurs différences, leurs spécificités, et soient également étudiés non plus selon les critères de l'histoire de l'art occidentale, mais avec un regard et une vision du monde proprement autochtone. C'est dans une telle optique, et pour affirmer avec force la présence et la

²¹² Ce wampum bien connu des peuples autochtones d'Amérique du Nord aurait été, selon la tradition orale iroquoise, créé lors d'un traité en 1613 entre les Haudenosaunee et les Hollandais, puis repris lors d'accords subséquents avec les Français et les Anglais. Sur un fond de perles blanches, deux rangs de couleur pourpre représentent deux voies parallèles, deux embarcations, naviguant ensemble sur le même cours d'eau. L'artiste et théoricien métis David Garneau l'évoque par exemple dans son texte « Imaginary space of Conciliation and Reconciliation ». *West Coast Line* 74, 46, no. 2 (2012): 27-38 ; de même que Gerald McMaster dans « Our (Inter) Related History », dans *On aboriginal representation in the gallery*, sous la dir. de Lynda Jessup et Shanon Bagg. (Hull: Musée canadien des civilisations, 2002), 3-7.

Tableau 2.6 Expositions d'art contemporain autochtone au Québec entre 1967 et 2013 selon leur type



pertinence des pratiques artistiques autochtones contemporaines partout au pays, que de grandes expositions collectives ont été organisées. *In the Shadow of the Sun* en 1989 au Musée canadien des civilisations puis *Indigena* en 1992 au même endroit, *Nouveaux Territoires* aussi en 1992 dans plusieurs maisons de la culture de Montréal puis à Québec, et également des expositions mises sur pied par le collectif *Nation to Nation* dans la décennie

1990, comme *Vision II Vision* et *A Celebration of Art* en 1994, ou encore *Native Love* en 1995 à la Galerie Das Media et *Cyber-PowWow* en 1997 et 1999, sont toutes issues de cette volonté des artistes autochtones d'organiser des manifestations collectives fortes. Cette tendance est, par ailleurs, encore bien réelle aujourd'hui, comme le démontre, par exemple, la Biennale d'art contemporain autochtone chez Art Mûr ayant démarré en 2012, ou *Beat Nation* au Musée d'art contemporain de Montréal en 2013.

Toutefois, au tournant des années 2000, de nouvelles voix se sont élevées pour proposer une autre vision de l'histoire de l'art autochtone, incitant même certains théoriciens plus expérimentés à changer d'une certaine façon leur fusil d'épaule et à proposer d'autres avenues. Gerald McMaster, entre autres, en 2002, écrivait qu'après avoir longtemps plaidé pour une histoire de l'art proprement amérindienne, il croyait désormais plus pertinent, plus riche, de raconter une seule grande histoire de l'art, mais plus complexe, qui questionne les connexions et les déconnexions entre art canado-européen et art autochtone, et qui cherche à trouver une certaine unité. Car si Premiers peuples et Allochtones du *Two Row Wampum* resteront toujours séparés, comme deux nations distinctes, ils sont tout de même solidement connectés, naviguent sur la même rivière, alors sont forcément en dialogue, et leur histoire est nécessairement composée de nombreuses interrelations. « *I am not asking 'Is there an Aboriginal art history?' This is a moot point. (...) There is a much more complex Canadian art history that needs to be told*²¹³. » À son instar, l'artiste mohawk Skawennati Tricia Fragnito propose un changement de perspective. Même si elle estime que plusieurs grandes expositions collectives autochtones ont été tout à fait pertinentes par le passé, elle considère qu'elles ne sont plus vraiment utiles

²¹³ McMaster, *op. cit.*, 6.

aujourd'hui, car celles-ci perpétuent une véritable division ainsi que l'effet pervers d'être toujours vus comme « l'autre », ce qui est contreproductif²¹⁴. En effet, si de nombreuses expositions collectives autochtones à travers le pays ont justement eu pour visée d'exprimer, par le biais de voix unies, des points de vue longtemps masqués par la culture dominante, plusieurs commissaires ont réalisé qu'il y avait également un danger à agir ainsi : les artistes autochtones risquaient de se retrouver piégés dans une sorte de ghetto homogène qui limiterait vite la portée et l'avenir de leur voix²¹⁵. Certains commissaires ont donc choisi de diminuer considérablement ce type de grandes manifestations d'art autochtone dans leur pratique au profit de : 1. des expositions collectives autochtones plus petites, moins nombreuses et ayant des thématiques plus pointues et percutantes ; et 2. des expositions de plus en plus nombreuses combinant artistes autochtones et allochtones. C'est aussi dans cette optique que Skawennati encourage aujourd'hui les artistes autochtones à chercher à exposer dans des contextes plus larges, avec divers artistes et dans le cadre de diverses thématiques pas systématiquement autochtones. Elle incite également les commissaires allochtones à faire l'effort d'intégrer plus d'artistes autochtones dans leur pratique, en plus de mentionner qu'elle cherche elle-même à intégrer des pratiques d'artistes allochtones lorsqu'elle organise des expositions²¹⁶.

Nos chiffres démontrent toutefois qu'un tel changement de cap a pris du temps à s'amorcer entre 1967 et 2013, et n'est pas encore chose

²¹⁴ Skawennati Tricia Fragnito, « Five Suggestions for Better Living », dans *On aboriginal representation in the gallery*, sous la dir. de Lynda Jessup et Shanon Bagg. (Hull: Musée canadien des civilisations, 2002), 229 - 236.

²¹⁵ Moira McLoughlin, *Museums and the Representation of Native Canadians: Negotiating the Borders of Culture*. (New York: Garland, 1999), 219.

²¹⁶ Fragnito, *op. cit.*

officiellement faite. En effet, si le nombre d'expositions combinant artistes autochtones et allochtones tend à augmenter - toutes proportions gardées - à partir des années 2000 (nous avons compté 146 expositions), et principalement à partir de 2004, reste que la majorité des expositions jusqu'en 2013 demeurent exclusivement autochtones (nous avons compté un total de 193 expositions individuelles, duo et collectives autochtones). Non seulement ce phénomène peut être compris comme la persistance de cette longue volonté autochtone à vouloir exposer « ensemble », mais il peut être également le résultat d'une certaine exclusion, volontaire ou non, perpétuée par le milieu des arts allochtones à l'endroit des artistes autochtones. Le milieu des arts autochtones, tout comme le milieu des arts « canadien-français d'origine », semblent avoir si longtemps cherché à se définir indépendamment de l'autre qu'un changement de mentalité s'avère difficile à intégrer encore aujourd'hui.

En revanche, et nous l'avons évoqué précédemment dans la section sur les institutions d'art de ce chapitre, une histoire de l'art dans laquelle artistes autochtones et allochtones dialoguent, se répondent, proposent diverses visions sur différents sujets, pourrait s'avérer beaucoup plus féconde. À cela nous ajouterons toutefois que non seulement il importe que le milieu des arts contemporains au Québec fasse plus de place aux artistes autochtones pour être enrichi, mais qu'il le fasse en combinant concrètement les arts autochtones aux arts allochtones, au sein des collections et des expositions, comme étant tous deux valables, égaux, faisant partie au même titre de l'histoire nationale, et donc tout aussi dignes d'être exposés et étudiés. Tant que les artistes autochtones demeureront séparés, dans des expositions distinctes, ils seront nécessairement vus comme inférieurs par le public, ou « hors course », comme le croit Aldona Jonaitis. « *The phrase*

*'separate but equal' is an oxymoron ; as long as First Nations art remains segregated from other types of art, it will not be perceived as equal by those who visit museums*²¹⁷. » Présenter les arts autochtones aux côtés des arts allochtones est une manière de reconnaître que les productions artistiques des Premières Nations, des Métis et des Inuits sont pertinentes et contemporaines, et que les cultures amérindiennes n'existent pas de manière coupée du reste du monde, mais sont participantes de contextes régionaux, nationaux et internationaux. Par ailleurs, de plus en plus d'artistes autochtones s'intéressent et discutent, dans leur travail, de sujets plus larges que la seule question de l'amérindianité. « *The point is that Indian art or art by Native artists should be granted some more intellectual theme than just race*²¹⁸. » Ces artistes sont bel et bien en mesure de participer à des échanges productifs sur de nombreux thèmes, par le biais des arts, et d'y apporter des visions nouvelles, renouvelées.

2.2.2.2 La question des commissaires et conservateurs autochtones

Dans la même veine, et bien que dans ce cas encore, il est difficile d'appuyer ce phénomène par des chiffres concrets, nous avons pu constater que les commissaires et les conservateurs autochtones sont encore peu employés dans les lieux d'exposition du Québec. Non seulement sont-ils très peu nombreux à obtenir des postes dans les institutions culturelles, mais ils font bien souvent figure de « consultants », si vraiment ils sont consultés, ce

²¹⁷ Aldona Jonaitis, « First Nations and Art Museums », dans *On aboriginal representation in the gallery*, sous la dir. de Lynda Jessup et Shanon Bagg. (Hull: Musée canadien des civilisations, 2002), 18.

²¹⁸ Karen Duffek citée dans McLoughlin, *op. cit.*

qui n'est pas toujours le cas, lorsque des commissaires et des conservateurs allochtones mettent sur pied des expositions contenant de l'art autochtone. À notre connaissance, la seule institution muséale au Québec à avoir offert un poste à des historiens de l'art autochtones est le Musée canadien des civilisations, où le Cri et Pied-Noir Gerald McMaster y a travaillé comme conservateur des arts autochtones de 1981 à 2000, ainsi que la Mohawk Lee-Ann Martin, qui est demeurée en poste jusqu'à la fin 2013. Partout ailleurs, ce sont des commissaires et conservateurs allochtones, souvent peu formés sur la question des arts autochtones qui abordent (ou pas) la question au sein de leur institution respective. Résultat : encore beaucoup d'incompréhensions demeurent, ce qui peut, en partie, expliquer le manque de place accordée aux arts autochtones dans bien des lieux d'exposition du Québec. Pourtant, plusieurs « bons coups » auraient pu donner le ton dans la province sur la manière d'aborder l'exposition des arts autochtones. Le commissariat du Pavillon des Indiens d'Expo '67, déjà, avait été confié au chef mohawk Andrew Deslisle. En 1991, pour mettre sur pied *L'Oeil amérindien. Regard sur l'animal*, le Musée de la civilisation a fait appel à la commissaire mi'gmaq originaire du Québec Vivian Gray. L'année suivante, en 1992, plusieurs expositions ont également été dirigées conjointement par des commissaires autochtones et allochtones. Pour *Art mohawk '92*, Louise Fournel et Yves Robillard ont fait appel aux Mohawks Salli Benedict, ex-directrice du Musée d'Akwesasne ainsi qu'aux artistes Martin Loft et Linda Deer pour le choix des œuvres. Pour *Nouveaux Territoires 350-500 ans après*, Pierre-Léon Tétrault a travaillé en étroite collaboration avec la Potawatomi Dana Alan Williams. Plus tard, pour la résidence de création suivie de l'exposition *Métissages*, entre 1994 et 1996, Lise Labrie et Marie Fraser ont choisi de travailler avec le Métis-Tépéhuane Domingo Cisneros. Or, ce type d'exemples ne semble pas avoir suffi pour convaincre les

institutions d'engager, de manière permanente, des conservateurs autochtones, ou de créer des partenariats à moyen et long termes avec des commissaires autochtones. Conséquemment, encore plusieurs expositions d'art autochtone sont mises sur pied par des Allochtones qui ne semblent pas faire appel, de façon concrète, à des spécialistes autochtones.

Mais aborder ce sujet est délicat, puisque le travail fait en amont dans la préparation de bien des expositions nous est inconnu. Il est donc difficile de nommer, sans risquer de faire erreur, des expositions / commissaires qui ne semblent pas avoir fait appel à des spécialistes autochtones. Par ailleurs, il importe *a contrario* de souligner que de plus en plus de commissaires allochtones intègrent des pratiques autochtones dans leurs projets, ce qui est déjà un pas immense que nous tenons tout autant à saluer. C'est pourquoi nous souhaitons terminer ce chapitre en évoquant simplement qu'il semble y avoir une tendance, peut-être pas généralisée, mais assurément présente, à omettre le point de vue autochtone dans certaines approches commissariales des arts contemporains autochtones au Québec. Pourtant, les productions artistiques autochtones, même si elles emploient bien souvent les langages de l'art contemporain, ne peuvent pas tout à fait être comprises et analysées de la même manière que les arts allochtones. Si, en général, les arts contemporains allochtones sont expliqués et critiqués en dehors de leur histoire et contexte culturels, et que l'accent est mis sur l'œuvre en elle-même, comme s'il était possible de la déchiffrer en se contentant de la regarder de plus près, il ne peut en aucun cas en être ainsi avec les œuvres autochtones. Car celles-ci sont presque toujours issues de récits et de narrations, témoignent des visions du monde non-occidentales parfois difficiles à saisir lorsque l'on n'est pas issu d'un milieu culturel autochtone. France Trépanier et Chris Creighton-Kelly suggèrent donc que pour aborder

les arts autochtones, il faut « faire le tour de l'arbre²¹⁹ », c'est-à-dire prendre le temps de remettre l'œuvre dans son contexte pour en saisir toute la portée. Ce travail pas si simple nécessite souvent qu'un commissaire ou un conservateur allochtone admette d'abord qu'il ne possède peut-être pas tous les outils, puis accepte de sortir du schème de pensée de l'art occidental pour s'intéresser à l'intention de l'artiste et faire appel au point de vue d'un spécialiste autochtone des arts autochtones.

Une approche inclusive est souhaitable, mais il semble qu'elle ne peut se faire véritablement qu'à la condition qu'elle soit voulue et mise en action par les deux parties. Les institutions doivent faire appel à des conservateurs, commissaires, chercheurs et directeurs autochtones dans les musées et galeries afin de créer un réel dialogue, tandis que les universités peuvent faire de même pour mieux outiller les étudiants d'histoire de l'art et de muséologie²²⁰. De leur côté, les artistes autochtones peuvent faciliter la tâche aux commissaires qui souhaitent les inclure dans leur travail, en évitant, entre autres, de leur faire sentir qu'ils ne peuvent pas les comprendre, tandis que les commissaires autochtones peuvent créer, eux aussi, des ponts en incluant le travail d'artistes allochtones dans leur pratique²²¹. C'est ce que le sociologue de l'art wendat Guy Sioui Durand ainsi que des artistes comme

²¹⁹ Pour les auteurs, « faire le tour de l'arbre » signifie en fait de considérer sept aspects différents lorsqu'il s'agit de comprendre une œuvre : la vision du monde autochtone, l'histoire coloniale et celle des contacts entre Allochtones et Autochtones, les savoirs autochtones, l'inclusion d'aspects « occidentaux » dans l'œuvre, l'histoire récente des arts autochtones, la question de la communauté, et l'intention de l'artiste lui-même. Dans France Trépanier et Chris Creighton-Kelly, *Comprendre les arts autochtones au Canada aujourd'hui. Un examen de la connaissance et de la documentation*. (Ottawa: Conseil des Arts du Canada, 2011), 75. Récupéré de http://www.conseildesarts.ca/publications_f.

²²⁰ Lee-Ann Martin, « Negotiating Space for Aboriginal Art », dans *On aboriginal representation in the gallery*, sous la dir. de Lynda Jessup et Shanon Bagg. (Hull: Musée canadien des civilisations, 2002), 243.

²²¹ Fragnito, *op. cit.*, 236.

Domingo Cisneros et Sonia Robertson ont fait à plusieurs reprises, démontrant que cela était non seulement possible, mais aussi souhaitable et particulièrement riche sur les plans de l'expérience et des résultats. Pour ne citer que quelques exemples marquants, Sioui Durand a inclus le travail de quatre artistes autochtones dans l'exposition *Tehariolin : Zacharie Vincent et ses amis* en 2008, mais n'hésite pas non plus à mettre sur pied des manifestations d'art non-autochtones, tout en prenant soin d'y ajouter le travail d'artistes autochtones, comme ce fut le cas en 2000 avec la Biennale d'art actuel de Québec *ArTboretum*. L'artiste ilnue Sonia Robertson prend elle aussi grand soin d'inviter des artistes de tous horizons lorsqu'elle organise des événements à thématique autochtone, comme en 1994, avec *Nishk'e Tshitapmuk. Sous le regard de l'Outarde - Hommage à Diane Robertson*, ou encore *Parc Sacré* en 2001, tous les deux dans la communauté de Mashteuiatsh. Domingo Cisneros, avec le collectif Boréal Multimédia puis Les Précambriens, a participé comme artiste à bon nombre d'expositions et événements d'art aux côtés d'artistes autochtones comme *Écart : Art Aventure* et *Le Loup des Glaces* en 1990, en plus d'organiser certaines manifestations auxquelles plusieurs artistes, autochtones et allochtones, ont pris part, comme *L'art et l'eau: rencontre continentale* en 1994 au 3^e Impérial de Granby. Sioui Durand, Robertson et Cisneros représentent sans conteste les commissaires / artistes / performeurs autochtones parmi les plus actifs au Québec, les plus ouverts à travailler avec des artistes de tout acabit, ainsi que ceux ayant le plus contribué à la visibilité des arts autochtones aux quatre coins de la province. Ils donnent l'exemple et ouvrent, depuis longtemps déjà, une voie prometteuse.

CONCLUSION

Alors que le Rapport Massey annonçait, en 1951, la disparition inévitable des « arts indiens » issus d'une « société morte », force est de constater qu'au Québec, ces arts sont non seulement bien vivants, mais aussi plus vigoureux que jamais. Le nombre d'expositions dans divers espaces de diffusion à travers la province, tout comme le nombre d'espaces d'exposition choisissant consciemment de faire de la place aux arts autochtones, sont en croissance constante. De plus, le nombre d'artistes autochtones pratiquant de façon professionnelle au Québec, soit parce qu'ils sont issus de communautés du Québec et ont complété un parcours universitaire, ou parce que, venant de l'extérieur, ils choisissent de s'y installer pour diverses raisons, augmente lui aussi continuellement. Montréal, par ailleurs, semble s'inscrire de plus en plus comme une métropole culturelle incontournable pour les artistes autochtones au Canada. Ainsi, alors que les arts autochtones ont été réprimés et même pratiquement éradiqués, au cours de plusieurs centaines d'années d'histoire coloniale, ils ont ressurgi avec force et vigueur, se sont épanouis, ont repris un envol qu'il est impossible de stopper désormais²²². Ce mémoire permet de reconnaître et applaudir les nombreux pas qui ont été faits en ce sens au Québec au cours des dernières décennies ainsi que les changements de mentalité qui se sont amorcés. Il semble que plus a été fait que ce que l'on croyait. Ceci dit, rien n'est encore gagné au Québec. Il demeure, en effet, plusieurs terrains à conquérir, de nombreuses batailles à remporter, pour que les artistes autochtones obtiennent une reconnaissance pleine et entière du milieu des arts

²²² Trépanier et Creighton-Kelly, *op. cit.*, 59.

contemporains. Les institutions d'art semblent encore réticentes à leur ouvrir grandes leurs portes, tandis que des rapports de solitudes entre milieux francophones et anglophones, ainsi qu'entre artistes autochtones et allochtones, semblent bien enracinés au Québec et compliquent encore aujourd'hui le processus d'intégration des arts visuels autochtones dans la province. Les reconnaître pour les contourner ou les déjouer fait sans doute partie des plus grands défis à relever dans les prochaines années, et ce, non seulement pour les artistes autochtones, mais aussi pour les acteurs allochtones du milieu des arts contemporains au Québec. Il importe, en effet, que cette volonté provienne d'un désir concerté entre Autochtones et Allochtones pour avoir toutes les chances de succès. Et cette nécessité d'efforts délibérés de parts et d'autres doit se concrétiser à la fois au coeur même des institutions de la province, mais aussi au sein des universités - particulièrement celles qui sont francophones -, des publications d'art, et de tous les lieux d'exposition à travers le Québec, petits et grands. Ou comme l'écrivait récemment l'artiste Hannah Claus, il faut définitivement faire plus²²³. La tâche à accomplir pour exposer, porter une attention critique, discuter et étudier davantage les arts autochtones, pour bâtir de nouvelles relations également, pour explorer des questions difficiles et parvenir à se comprendre, est encore phénoménale²²⁴.

Comme ce mémoire l'a démontré, une lente reconnaissance des artistes autochtones s'est amorcée au Québec en 1967, avec le Pavillon des Indiens d'Expo '67. En tant qu'espace où les Amérindiens étaient

²²³ Hannah Claus, commentaire Facebook du 22 janvier 2016, cité dans Sherry Farrell Racette, « *Tawâyihk: Thoughts from the Places in Between* ». *RACAR, Polemics / Polémiques. Langue autochtone : langue, oralité, communication*, sous la dir. de Louise Vigneault, 41, no 1 (2016): 30.

²²⁴ *Ibid*, 31.

pratiquement souverains sur leur territoire, les Premiers peuples ont pu parler pour eux-mêmes à leur « partenaire de traité », mais aussi au reste du monde. Ce pavillon a sans doute donné le coup d'envoi à toute une génération d'artistes contemporains prêts à prendre en main le futur autochtone au pays ; il a été une véritable source d'inspiration et d'espoir sur ce que pouvait être l'avenir, leur a permis de rêver²²⁵. À sa suite, quelques manifestations d'art autochtone contemporain ont pu être présentées à la fin des années 1960 et dans les années 1970, stimulées par la présence du Collège Manitou en 1973-1976 ainsi que plusieurs décisions politiques au Québec qui ont sans doute donné davantage de visibilité à la question autochtone dans la province. Par la suite, la décennie 1980, avec l'apparition de centres d'artistes intéressés à présenter l'art autochtone, puis l'établissement de carrières professionnelles marquantes, comme celles de Domingo Cisneros, Diane Robertson, Pierre Sioui, Virginia Pésémapéo-Bordeleau et Glenna Matoush, a permis au nombre d'expositions d'art autochtone d'augmenter de façon prometteuse au Québec. Les années 1990, toutefois, ont connu des heures plus difficiles. Bien qu'il s'agisse de la décennie d'*Indigena* au Musée canadien des civilisations, doublé de *Terre, Esprit, Pouvoir* au Musée des beaux-arts du Canada en 1992, il s'agit également de la décennie de la Crise d'Oka, qui a possiblement joué un rôle concret dans le ralentissement de la progression des expositions et des subventions dédiées aux arts autochtones au cours des années qui ont suivi. « À la fin des années '80, les organismes artistiques autochtones commençaient à peine à être reconnus et soutenus par le ministère de la culture du Québec. Après Oka, ce soutien s'est raréfié, sinon simplement

²²⁵ David Garneau, « Indian to Indigenous: Temporary Pavilions to Sovereign Display Territories », communication présentée dans le cadre de *Ahzhewewada (Let Us Look Back)*, *Aboriginal Conference for curators, artists, critics, historians and scholars*, OCAD University of Toronto, octobre 2011, 7.

volatilisé²²⁶ », affirmait France Trépanier en 2008. En effet, à l'exception du « soubresaut » qu'a représenté l'année 1992 dans cette décennie, il faut attendre 1999 pour retrouver un dynamisme semblable à ce qui se percevait à la fin des années 1980 dans l'exposition des arts contemporains autochtones au Québec. Les artistes autochtones sont tout de même demeurés actifs, ont cherché à se faire voir, et les expositions présentant leurs travaux n'ont pas été complètement absentes du paysage artistique de la province, comme nous avons pu le démontrer. La période 2000-2013 a, pour sa part, été beaucoup plus riche, et ce, à plusieurs niveaux : le nombre d'expositions a recommencé à augmenter continuellement, les lieux s'ouvrant à l'art autochtone aux quatre coins de la province se sont aussi multipliés, plusieurs nouvelles carrières ont été lancées, les artistes ont pu trouver des contextes d'exposition de plus en plus variés - individuelles, duo, collectives autochtones et non-autochtones, événements d'art, symposiums et autres - et des dates marquantes telle que le 400^e anniversaire de Québec en 2008, ont été des occasions formidables de visibilité hors institution pour les artistes autochtones. Par ailleurs, certains d'entre eux sont désormais représentés par des galeries montréalaises de renom, ce qui stimule sans conteste la présence de leurs oeuvres dans les lieux d'art les plus reconnus de la province, et a le potentiel d'ouvrir la voie à d'autres.

Il apparaît donc que le premier chapitre de ce mémoire affirme le travail de tous les instants qu'ont accompli les artistes autochtones durant quatre décennies pour être reconnus et intégrés dans le monde des arts du

²²⁶ France Trépanier, « Paroles et pratiques artistiques autochtones au Québec aujourd'hui ». Communication présentée au Cercle des Premières Nations de l'UQÀM, novembre 2008. (Montréal: Université du Québec à Montréal, 2008). Récupéré de <http://www.acc-cca.com/wordpress/archived-articles/paroles-et-pratiques-artistiques-autochtones-au-quebec-aujourd'hui-par-francetrepanier/>.

Québec. Ceux-ci ont cherché à infiltrer tous les lieux et événements de diffusion possibles, sont allés dans les écoles « blanches », ont appris à maîtriser parfaitement les langages de l'art contemporain, ont saisi de nombreuses occasions politiques et ont revendiqué leur place légitime par le biais de théoriciens autochtones crédibles ayant multiplié les textes sur plusieurs plate-formes de publication. En d'autres mots, ils ont forcé les portes de bien des institutions qui, jusqu'à tout récemment, ne leur accordaient encore aucun espace de diffusion. Toutefois, il apparaît également que ce chapitre met en lumière un certain lien entre événements politiques et expositions d'art autochtone. S'il ne s'agit peut-être pas d'un lien chaque fois direct, il semble tout de même que lorsque les questions autochtones sont d'actualité (1975, 1985, 1990), ou que des festivités à saveur coloniale s'organisent (1984, 1992, 2001, 2008), il devient soit de « bon goût » de diffuser l'art autochtone, soit absolument inévitable, afin de contourner d'éventuelles critiques. Peut-être est-ce mieux que rien. Mais peut-être aussi est-ce le signe d'un manque d'engagement réel et permanent, de choix motivés non pas en fonction d'orientations institutionnelles adoptées sur le long terme, mais plutôt au cas par cas, selon des événements ponctuels et les modes du moment. Une telle pratique a tendance à réduire les arts autochtones au domaine du folklore, du tourisme et de l'événementiel, tout en portant atteinte au travail d'intégration des arts autochtones dans le *mainstream*.

Le second chapitre a permis d'évaluer le rôle joué par chacun des réseaux de diffusion du Québec infiltré par l'art contemporain autochtone. Les réseaux parallèles, d'abord, sont apparus comme un terrain fertile au sein duquel les artistes ont pu développer leur carrière, diversifier leurs pratiques, exposer dans des contextes multiples - en nature, sur le Web, en lien avec

leur communauté, etc. - ou encore être en contact avec d'autres artistes de divers milieux. Ces réseaux parallèles ont également permis la diffusion des arts autochtones dans la plupart des régions du Québec. Ainsi, plusieurs artistes autochtones ont profité de ces réseaux pour multiplier les occasions d'exposition, solidifier leur carrière, et vivre des expériences d'art plus près de leurs valeurs. Car, comme le souligne Guy Sioui Durand,

[...] on ne peut plus comprendre les périphéries comme gardiennes des traditions ou comme réservoirs de talents pour les métropoles, détentrices des codes et des principales institutions qui officialisent l'art. Voilà que le régionalisme se définit soudainement comme territoire de l'autodétermination communautaire, comme espace d'art expérimentaux greffés à de nombreux réseaux et mouvements internationaux²²⁷.

Voilà qui correspond justement à ce que plusieurs artistes autochtones du Québec ont recherché et recherchent encore. C'est donc non seulement à Montréal et à Québec, mais aussi au Saguenay-Lac-St-Jean, en Abitibi, ou encore dans les Laurentides, principalement, que ces artistes ont trouvé, entre 1967 et 2013, de nombreuses occasions, riches, de création et de diffusion. Il est possible de se demander, par contre, si ces réseaux parallèles sont parvenus à « travailler sourdement les institutions par une force de désintégration²²⁸ », à imposer un élargissement. Le recul historique n'est peut-être pas encore suffisant, ni les recherches, pour répondre avec certitude à cette question. Notre corpus permet, certes, de démontrer que l'art contemporain autochtone a tranquillement trouvé un chemin au sein des institutions d'art de la province à partir de la deuxième moitié des années 2000, mais à quel point le dynamisme des réseaux parallèles y est-il pour

²²⁷ Guy Durand, « Les réseaux d'art: alternative au centralisme ». *Intervention*, n° 19 (1983): 9.

²²⁸ Guy Sioui Durand. *L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec : 1976-1996*. (Québec: Éditions Interventions, 1997), 16-17, 25.

quelque chose ? Ce sujet mériterait assurément d'être approfondi. En second lieu dans notre deuxième chapitre, les institutions d'histoire et d'ethnographie apparaissent comme ayant joué un rôle certain dans la diffusion des arts autochtones au Québec à partir de la fin des années 1980. Même si ce rôle est loin d'avoir été aussi considérable que celui des réseaux parallèles, il a tout de même été celui d'offrir un espace de diffusion crédible et reconnu aux artistes contemporains qui recherchaient une légitimation de leur travail, alors que les portes des institutions d'art demeuraient encore bien closes. Plusieurs initiatives innovantes d'expositions d'art autochtone au Québec, ainsi que des partenariats véritablement respectueux, ont d'ailleurs émané des institutions d'histoire et d'ethnographie au cours des dernières décennies. De plus, aux côtés de ces institutions dans les grandes villes de la province, nous avons noté la présence marquante de musées dans les communautés mêmes. Ceux-ci ont permis à des artistes, de la relève ou bien établis, d'avoir accès à des espaces d'exposition véritablement sensibles à leur travail, et ont permis des contacts riches nécessaires entre artistes, œuvres et membres des Premières Nations vivant en dehors des milieux urbains. Ces espaces de diffusion ont également fait office de relais, permettant aux œuvres de circuler dans et entre les communautés, touchant ainsi des publics plus larges et offrant des occasions de repenser la muséologie d'art autochtone dans une approche de proximité. Une véritable expertise semble s'y développer et mériterait d'être reconnue et employée par d'autres institutions dans un futur très proche. Ou comme l'écrivait Guy Sioui Durand dans la revue *Esse*, « l'esprit de collaboration prometteur - et non le ghetto de la spécialisation - [qui se trouvent dans ces musées est définitivement à retenir] pour en finir avec les stéréotypes, l'indifférence et

surtout pour en arriver à une meilleure connaissance mutuelle²²⁹ ». En troisième lieu, ce second chapitre nous a permis d'évaluer le véritable rôle joué par les institutions d'art de la province entre 1967 et 2013. Le constat est sans équivoque : avant les années 2000, les institutions d'art sont demeurées profondément hermétiques à l'art contemporain des Premières Nations. Si elles ont certes fait de la place à l'art inuit, il s'agissait bien souvent d'art dit « traditionnel » - même si pas toujours - qui a eu tendance à perpétuer une image passéiste des Autochtones du continent. Nous avons soulevé plusieurs raisons possibles pour expliquer cette fermeture aux arts contemporains autochtones au fil des décennies. L'héritage colonial d'institutions fondées sur des visions eurocentriques de l'histoire de l'art, la proximité du Québec avec la France (et donc une vision très européenne de l'art), la nature politique et hybride (donc impure) des oeuvres autochtones, une réelle incompréhension des cultures autochtones et du travail complexe des artistes, la non-volonté de faire un *mea culpa* sur la façon dont l'art autochtone a été traité - ou non-traité - par le passé, ou encore un manque de financement qui empêche la « prise de risque » qu'implique le fait de diffuser des formes d'art moins connues du public, sont quelques unes des raisons qui ont été évoquées. Résultat : même si le nombre d'expositions en institutions artistiques augmente au Québec depuis la deuxième moitié des années 2000, et principalement via les galeries de l'AGAC, l'amnésie culturelle et historique volontairement ou involontairement perpétuée depuis quatre décennies a des effets qui perdurent encore aujourd'hui²³⁰. La place accordée aux artistes contemporains des Premières Nations, métis et inuits dans ces musées et galeries n'est absolument pas acquise, car trop rares

²²⁹ Guy Sioui Durand, « Conclusion ». *esse arts + opinions, Amérindie*, no. 45 (2002): paragraphe 5.

²³⁰ Lee-Ann Martin. *Au fil de mes jours*. (Québec: Musée des beaux-arts du Québec, 2005), 8.

sont encore les expositions qui s'y tiennent, et ce, même dans l'année record que constitue 2013. Sur 45 expositions cette année-là, 10 se sont tenues dans un lieu d'art reconnu, contre 9 dans une institution d'histoire ou d'ethnographie, et 26 en réseaux parallèles. Encore en 2016, à peine quelques semaines avant de déposer la première version de ce mémoire, d'autres critiques continuaient de fuser contre les institutions d'art du Québec. La Métisse Sherry Farrell Racette écrivait dans le dernier numéro de *RACAR* que le racisme et l'ignorance étaient toujours bien ancrés dans les pratiques de ces institutions, et que les discussions ailleurs au pays sur les enjeux entourant l'art contemporain autochtone passaient encore largement sous silence au Québec²³¹. Selon elle, la question n'est plus « pourquoi » c'est ainsi, mais bien « comment » les choses peuvent désormais changer. En écho à ce type de critique, la fin de cette section de notre mémoire nous a permis de souligner à quel point il était urgent que les institutions d'art du Québec rattrapent le retard considérable qu'elles ont pris, tout en mentionnant à quel point une histoire, une exposition et une critique de l'art faites d'interrelations entre Autochtones et Allochtones ont le potentiel d'être (encore plus) riches et pleines de nouvelles avenues. « *[W]e can no longer think and work apart*²³² », écrivait Gerald McMaster déjà en 2002.

La seconde partie du deuxième chapitre abordait la question des solitudes qui semblent exister et influencer sourdement la dynamique d'exposition de l'art contemporain autochtone au Québec. Il apparaît, en effet,

²³¹ Sherry Farrell Racette, « *Tawâyihk: Thoughts from the Places in Between* ». *RACAR, Polemics / Polémiques. Langue autochtone : langue, oralité, communication*, sous la dir. de Louise Vigneault, 41, no1 (2016): 28.

²³² Gerald McMaster dans « Our (Inter) Related History », dans *On aboriginal representation in the gallery*, sous la dir. de Lynda Jessup et Shanon Bagg. (Hull: Musée canadien des civilisations, 2002), 5.

qu'il existe d'abord une solitude anglophone-francophone qui tend à favoriser l'exposition des artistes anglophones au détriment des francophones, et ce, même dans la seule province principalement francophone du pays. Notre corpus, combiné à quelques textes théoriques, tend à confirmer que les artistes autochtones francophones existent en marge de la société québécoise et de ses institutions culturelles. Ceux-ci sont quasi absents du paysage artistique et, comme l'ajoutent France Trépanier et Chris Creighton-Kelly, ils bénéficient rarement d'un financement et de l'infrastructure des arts traditionnels. Leurs voix ne semblent pas non plus présentes dans le milieu universitaire, les médias, ou des débats d'art contemporain²³³. Le fait que les réseaux des lieux d'exposition et des regroupements d'artistes anglophones soient beaucoup plus développés parce qu'ils débordent largement de la métropole québécoise et de la province tendrait peut-être à favoriser l'avancement des carrières des artistes anglophones. Il semble également qu'il existerait un manque de volonté des lieux d'exposition du Québec, et principalement des institutions d'art, d'exposer les artistes francophones et d'ici. Plusieurs expositions présentées dans la province en plus de quatre décennies proviennent, à cet effet, de l'extérieur du Québec, sont créées par des commissaires anglophones, ou comprennent des artistes issus d'autres provinces du Canada ou des États-Unis. Cette tendance rendrait la carrière des artistes autochtones francophones particulièrement difficile à développer, ce qui, à plus long terme, aurait possiblement pour effet de nuire à la reconnaissance d'un art contemporain autochtone ici et d'ici. Pour reprendre encore une fois les termes, acerbes, de Trépanier et Creighton-Kelly, le Québec, une île francophone dans une mer anglophone, « nation » minoritaire essayant de préserver sa langue et sa culture, a peut-être

²³³ France Trépanier et Chris Creighton-Kelly, « La langue de l'autre (The Language of the Other) ». *RACAR, Polemics / Polémiques. Langue autochtone : langue, oralité, communication*, sous la dir. de Louise Vigneault, 41, no1 (2016): 37.

tendance à ignorer les aspirations linguistiques, artistiques, et culturelles des autres minorités²³⁴.

La seconde solitude abordée dans ce chapitre est celle qui sépare les artistes autochtones des artistes allochtones, empêchant une reconnaissance pleine et entière de l'art contemporain autochtone au sein du grand réseau des arts. Notre corpus a en effet démontré qu'une majorité d'expositions entre 1967 et 2013 n'a compris que des artistes autochtones (individuelles, duo ou collectives autochtones), nous permettant ainsi de suggérer que ces artistes ont encore du mal à s'intégrer aux expositions et aux artistes allochtones du milieu des arts contemporains québécois. Cette division s'explique d'abord par des faits historiques répertoriés et des réflexes naturels de protection de la part à la fois des Autochtones et des Canadiens-français d'origine. Toutefois, de plus en plus d'historiens de l'art, de commissaires et d'artistes autochtones réclament désormais que les choses soient différentes. Mais comme les deux parties ont cherché pendant très longtemps à se définir indépendamment de l'autre, un changement de mentalité semble encore difficile à intégrer. Et puisque les « châteaux-forts » de l'histoire de l'art euro-québécoise, comme le Musée national des beaux-arts du Québec, entre autres, sont les plus lents à intégrer l'art contemporain autochtone dans leurs expositions, dans leurs orientations muséales ainsi que dans l'embauche de professionnels autochtones, comme nous l'avons démontré, il est possible de croire que ce réflexe de protection soit encore plus prégnant de la part des institutions de la province que du milieu des arts autochtones.

²³⁴ *Ibid*, 41.

La démonstration de la présence de ces deux solitudes dans la province, combinée à l'étude du rôle joué en plus de quatre décennies par les institutions d'art, tendent à démontrer que même si la période 2000-2013 est de loin la plus dynamique dans l'exposition de l'art contemporain autochtone au Québec, rien n'est encore joué. De simples chiffres, qui semblent augmenter, sont en effet loin de tout dire. Car la place qu'occupe les artistes autochtones dans le milieu des arts québécois et l'histoire de l'art, et encore plus de ceux qui sont francophones, reste encore assez marginale. Les artistes autochtones sont encore peu inclus dans les expositions allochtones, les artistes autochtones francophones particulièrement ont encore du mal à être exposés et reconnus même chez eux, et les institutions d'art qui valident les pratiques ont, somme toute, encore peu fait pour intégrer les pratiques autochtones dans leurs expositions. Nous le répétons donc : la reconnaissance des arts autochtones au Québec est loin d'être chose accomplie. Notre recherche n'incluait pas de comparer ce qui s'est fait et ne s'est pas fait au Québec par rapport aux autres provinces du Canada, ou à la tendance générale qui s'observe dans « le reste du pays ». Ce travail aurait été beaucoup trop long et laborieux dans une perspective de compléter un mémoire de maîtrise en deux ans. Par contre, une telle recherche serait plus que pertinente, puisque plusieurs des reproches adressés au Québec à ce sujet proviennent justement de l'extérieur de la province. Ils soulignent d'abord que les expositions incluant des artistes autochtones ou abordant des sujets autochtones sont peu nombreuses au Québec, que celles-ci parviennent difficilement à attirer l'attention des collectionneurs et critiques d'art, et que les artistes autochtones sont absents des jurys et des conseils qui accordent bourses et financements en arts. Mais surtout, ils soutiennent que les artistes du Québec et leurs pratiques, ainsi que les (trop rares) événements et expositions créés ici, sont bien souvent absents de la plus

large histoire de l'art autochtone canadienne, soulevant au passage tout ce qui se fait de dynamique ailleurs au Canada, mais pas au Québec. Par exemple:

*Outside of Quebec, Native/Indigenous Studies emerged as an academic discipline in the 1970s, first with individual courses, followed by the establishment of Departments of Native Studies at Trent University (1972), University of Manitoba (1974), Saskatchewan Indian Federated College (SIFC, now First Nations University of Canada) at the University of Regina (1976), University of Saskatchewan (1983), and University of Alberta (1986)*²³⁵.

Parmi de telles critiques, certaines apparaissent virulentes, ou parfois un peu émotives, tandis que d'autres pourraient être perçues comme étant carrément de mauvaise foi. Il importerait de faire le point sur ce qu'il en est vraiment. Car si le Québec semble, en effet, avoir beaucoup de retard à rattraper, et que ce qui se fait ailleurs au Canada peut réellement inspirer de nouvelles initiatives ici, l'on peut également opposer à toutes ces critiques que le Québec fait tout de même partie des quelques rares pays dans le monde qui, malgré tout, exposent l'art contemporain autochtone et lui reconnaît une certaine légitimité, au lieu de le reléguer sans autre réflexion aux catégories d'art folklorique ou tribal²³⁶. Le réflexe primitiviste²³⁷ est encore assez

²³⁵ Farrell Racette, *op. cit.*, 27.

²³⁶ Ian McLean, « Introduction », dans *Double Desire : Transculturation and Indigenous Contemporary Art*, sous la dir. de Ian McClean. (Newcastle, UK : Cambridge Scholars Publishing, 2014), 2. « [...] only in a few tributary artworlds - Australia, Canada and New Zealand - has it may a strong impression. Elsewhere it tends to be well isolated from the discourse of contemporary art. »

²³⁷ « [Le primitivisme] se définit comme un amour passionné pour les arts, les croyances, les modes de vie des peuples autochtones, amour proportionnellement inverse à l'intérêt que l'on porte aux manifestations contemporaines de ces cultures. Partagée par de très nombreux artistes, collectionneurs et musées euro-américains, l'attitude primitiviste, empreinte de rousseauisme, consiste à croire que l'âge d'or des cultures autochtones se situe dans un passé précontact et que les manifestations contemporaines de ces cultures sont soit éteintes, soit décadentes. » Citation tirée de Jean-Philippe Uzel, « Caché sous nos yeux. L'art contemporain autochtone sur la scène internationale ». *Inter: art actuel, Affirmation autochtone*, no. 122 (2016): 28

omniprésent sur la scène artistique internationale, comme l'explique bien l'historien de l'art Jean-Philippe Uzel dans le dernier numéro de la revue *Inter*.

Cette attitude, pour ce qu'elle a d'étonnant, est encore très présente sur la scène internationale où de nombreuses expositions d'art contemporain – ou incluant de l'art contemporain – consacrées explicitement à des thèmes empruntés aux cultures autochtones [...] n'incluent aucun artiste contemporain autochtone dans leur programmation. Cette attitude, qui occulte ni plus ni moins l'art contemporain autochtone tout en revendiquant sa force spirituelle, est bien entendu une pierre d'achoppement majeure pour la reconnaissance des artistes contemporains sur la scène internationale²³⁸.

En dehors du cliché qui dit qu'au fond, tout n'est qu'une question de perspective, reste que le Québec semble faire, contrairement à de nombreux autres endroits dans le monde, des pas dans la bonne direction depuis quelques années. Cela pousse d'ailleurs certains théoriciens, nous avons pu le constater au fil de nos lectures, à faire le choix d'être optimistes. Nous souhaitons adopter également un tel point de vue, tout en encourageant les institutions muséales et d'enseignement du Québec à accepter avec empressement les défis qui s'offrent à eux en ce qui a trait à l'art contemporain autochtone. La première étape consiste sans doute à prendre conscience que ces défis doivent être relevés, pour ensuite stimuler une reconnaissance des artistes autochtones - et principalement francophones - dans la province²³⁹. Pour que les expositions augmentent, il faut assurément que des bourses consacrées à l'art autochtone soient créées, que des chercheurs, commissaires et conservateurs autochtones soient embauchés, et que des programmes universitaires « autochtones » - d'histoire de l'art, d'art visuel et de muséologie, par exemple - soient développés. Tout cela est

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ Trépanier et Creighton-Kelly, *op. cit.*, 41.

bel et bien interrelié. Il importe également que les lieux d'exposition s'emploient à former leur audience²⁴⁰ pour que l'art contemporain autochtone, lorsqu'il est exposé, soit mieux compris et intéresse ainsi davantage les publics. Enfin, les expositions d'art autochtone ne doivent pas simplement augmenter, elles doivent aussi se diversifier. Il importe qu'il y en ait de plus en plus qui soient conçues au Québec, avec des artistes du Québec, qu'elles intègrent différentes formes de pratiques et de réflexions - pas seulement sur l'identité autochtone -, qu'il y en ait plus qui soient individuelles, duo ou collectives mais à petite échelle, ou encore que l'art contemporain autochtone soit enfin présent dans le domaine de l'art public, ce qui n'est pas du tout le cas actuellement. L'inclusion des artistes autochtones doit à tout prix cesser de se faire de façon sporadique, et commencer à se faire sur des bases d'engagement permanentes et à long terme, sans quoi cela continuera à essentialiser leur travail et les maintenir à la marge²⁴¹. Au sein même du milieu des arts autochtones, plusieurs nouvelles tendances s'observent : de jeunes artistes talentueux émergent de plus en plus, les échanges à l'international s'accroissent entre peuples autochtones, les propos que tiennent les artistes se diversifient et se complexifient tandis que leur travail inclut de plus en plus les nouvelles technologies, et les arts contribuent également, de manière active, au processus de guérison des communautés²⁴². Le Québec a la possibilité de soutenir ces nouvelles

²⁴⁰ Michael Bell, « Of public concern. The pensioning of the visual arts in Canada since 1945 », dans *In the shadow of the sun: perspectives on contemporary native art*, sous la dir. de Gerald McMaster. (Hull: Musée canadien des civilisations, 1993), 206.

²⁴¹ Lee-Ann Martin, « Negotiating Space for Aboriginal Art », dans *On aboriginal representation in the gallery*, sous la dir. de Lynda Jessup et Shannon Bagg. (Hull: Musée canadien des civilisations, 2002), 244.

²⁴² France Trépanier et Chris Creighton-Kelly, *Comprendre les arts autochtones au Canada aujourd'hui. Un examen de la connaissance et de la documentation*. (Ottawa: Conseil des Arts du Canada, 2011), 66-67. Récupéré de http://www.conseilidesarts.ca/publications_f.

tendances, d'y participer concrètement, de donner l'exemple vis-à-vis d'autres pays qui sont encore loin derrière (comme la France ?), encore tout encarcannés qu'ils sont dans ce vieux réflexe primitiviste. C'est un choix qui nous appartient. À tous.

*

Au bout de ce parcours de constats et de réflexions sur la diffusion de l'art contemporain autochtone au Québec, nous nous permettons un tout dernier ajout. Car au cours de ce processus de deux années de maîtrise, quelques événements, à la fois artistiques et autochtones, ont particulièrement retenu notre attention. Comme ils ne pouvaient être intégrés à notre corpus, mais méritaient assurément une mention de par les nouvelles avenues qu'ils ouvrent, nous souhaitons vivement les mentionner. En voici deux.

En septembre 2014, un incendie dans l'entre-toit de l'aile est du Musée de la civilisation, juste au-dessus de l'exposition *C'est notre histoire. Premières Nations et Inuit du XXI^e siècle*, a provoqué un choix muséal fort intéressant. L'eau et la fumée ayant causé d'importants dégâts dans la salle, la direction s'est vue contrainte de la fermer pendant près d'un an. Pour la remplacer temporairement, une plus petite exposition, comprenant un nombre restreint d'artefacts ainsi que l'oeuvre *Meditation on Red* de Nadia Myre, a été installée à l'intérieur même de l'exposition permanente *Le Temps des Québécois*. Sans doute pour la première fois dans ce musée, l'histoire des « Québécois canadiens-français », des Premières Nations et des Inuits était

racontée dans une même exposition, et sur le même étage (au rez-de-chaussée), qui plus est. Il fallait un incendie pour que cela se produise enfin. Et bien que ces deux histoires continuaient d'être racontées de façon parallèle, elles se côtoyaient réellement de très près. Il faudra assurément que cela inspire les futures orientations de l'institution, mais de façon volontaire et planifiée, cette fois.

En 2015, deux expositions excessivement riches de sens se sont tenues au Québec, l'une à Montréal chez Pierre-François Ouellette art contemporain, l'autre en Abitibi, au Centre d'exposition de Rouyn-Noranda. La première, intitulée *Universal Cobra*, proposait les travaux combinés de l'Inuite Shuvinaï Ashoona et de l'Allochtonne Shary Boyle. La seconde, intitulée *Dialogue Deux*, présentait les oeuvres créées par six paires d'artistes autochtones et allochtones, le tout sous la direction d'un duo de commissaires également autochtone et allochtone. « Le jumelage par paires de créateurs autochtones-allochtones avait comme objectif d'aller dans le territoire imaginaire de l'autre, de s'en inspirer, d'échanger pour créer ensemble²⁴³. » Dans les deux cas, la réussite a été totale. Signe que les temps changent ? Il importe, en tout cas, de se les remémorer, voire peut-être de les élever en guise d'exemples de ce que les rencontres entre artistes des Premières Nations, inuits et allochtones peuvent offrir de plus prometteur comme façon de créer et de renouveler l'histoire de l'art au Québec.

²⁴³ Guy Sioui Durand, « L'ONDERHA ». *Inter: art actuel, Affirmation autochtone*, no. 122 (2016): 122.

APPENDICE A
LISTE DES EXPOSITIONS

1967

Eskimo Sculpture, Pavillon Arctique, Expo '67, Ile Notre-Dame, Montréal, collective autochtone. (Kananginak Pootoogook et autres)

Norval Morrisseau, Galerie Cartier, Montréal, solo. (Norval Morrisseau)

Pavillon des Indiens, Expo '67, Ile Notre-Dame, Montréal, collective autochtone. (Norval Morrisseau, Tony et Henry Hunt, George Clutesi, Noel Wuttunee, Gerald Tailfeathers, Alex Janvier, Tom Hill, Jean-Marie Gros-Louis, et autres)

Tony Hunt, Galerie Libre, Montréal, solo. (Tony Hunt)

1968

Allen Sapp, Galerie d'art Eaton, Montréal, solo autochtone. (Allen Sapp)

Eskimo Carvings, Galerie Waddington, Montréal, collective autochtone. (Kananginak Pootoogook et autres)

1970

[Titre inconnu], Guilde canadienne des métiers d'art, Montréal, collective autochtone. (Daphne Odjig et autres)

1971

Pitseolak : Print Retrospective 1962-1970, Guilde canadienne des métiers d'art, solo autochtone. (Pitseolak Ashoona)

Sculpture in Miniature, Guilde canadienne des métiers d'art, Montréal, collective autochtone. (Davidialuk Alasua Amittu et autres)

1972

[Titre inconnu], Guilde canadienne des métiers d'art, Montréal, [type inconnu]. (Tony Hunt et autres?)

1973

Cultures du soleil et de la neige : l'art des Indiens et des Esquimaux du continent américain, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal, collective autochtone. (John Pangnark, Kiugak Ashoona, et autres)

Sculptures et dessins eskimo, Galerie Waddington, Montréal, collective autochtone. (Pitseolak Ashoona et autres)

1974

Allen Sapp, Galerie Continentale, Montréal, solo. (Allen Sapp)

Arts of the Eskimo : Prints, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal, collective autochtone. (Kenojuak Ashevak et autres)

1975

Colors of Pride / Fierté sur toile, Dominion Gallery, Montréal, collective autochtone. (Alex Janvier, Daphne Odjig, Jackson Beardy, Eddy Cobiness, Norval Morrisseau, Carl Ray, Joe Sanchez)

Contemporary Indian Art, Native North american studies Institute, Montréal, collective autochtone. (Dana Williams, Edward Poitras, Robert Houle)

Echange : Graff / Screen Shop, Musée d'art contemporain de Montréal, collective non-autochtone. (Daphne Odjig, Alex Janvier)

Norval Morrisseau, Galerie Shayne, Montréal, solo. (Norval Morrisseau)

Tivi Etook : Légendes susurrées à mes oreilles s'entremêlant à mes rêves, Galerie d'art eskimo, Montréal, solo. (Tivi Etook)

1976

Imprint '76, [lieu inconnu], Montréal, collective non-autochtone. (Alex Janvier)

Josh Kakegamic, Galerie Shayne, Montréal, solo. (Josh Kakegamic)

Renaissance amérindienne, Galerie André-Georges, Montréal, collective autochtone. (Domingo Cisneros et autres)

Robert Houle, Galerie André-Georges, Montréal, solo. (Robert Houle)

Saul Williams, Galerie Shayne, Montréal, solo. (Saul Williams)

1977

Allen Sapp, Galerie Continentale, Montréal, solo. (Allen Sapp)

Anguhadluq and Esa – Drawings, Artemus, Montréal, duo autochtone. (Luke Anguhadluq et Esa)

1978

Aspects magiques, Galerie Mira Godard, Montréal, collective non-autochtone. (Domingo Cisneros)

Professors Collect Art, Galerie de l'Université Concordia, Montréal, collective non-autochtone. (Robert Houle)

Pudlo Pudlat – Acrylic Paintings, Guilde canadienne des métiers d'art, Montréal, solo. (Pudlo Pudlat)

1979

[Titre inconnu], Guilde canadienne des métiers d'art, Montréal, [type inconnu]. (Calvin Hunt et autres?)

Allen Angecone, Centre d'exposition de Baie-St-Paul, Baie-St-Paul, solo. (Allen Angecone)

In Celebration, Guilde canadienne des métiers d'art, Montréal, collective autochtone. (Nuna Parr et autres)

Jackson Beardy, Galerie Martal et Dominion Gallery, Montréal, solo. (Jackson Beardy)

La Vie et l'œuvre de Davidialuk Alasuaq, Musée du Québec, Québec, solo. (Davidialuk Alasuaq Amittu)

Roy Thomas, Galerie Shayne, Montréal, solo. (Roy Thomas)

Spirits and Dreams – Arts of the Inuit of Baker Lake, Centre d'art indien, Hull, collective autochtone. (Simon Tookoome, Luke Anguhadluq et autres)

1980

Art graphique inuit de la Collection du Musée des beaux-arts de Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal, collective autochtone. (Davidialuk Alasuaq Amittu, Pitseolak Ashoona, Parr, Jessie Onark et autres)

Kenojuak Lithographs, Galerie Waddington, Montréal, solo. (Kenojuak Ashevak)

La déesse inuite de la mer, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal, collective autochtone. (Pitseolak Ashoona, Pudlo Pudlat, Davidialuk Alasua Amittu, Nuna Parr, David Ruben Piqtoukun)

Previous Graduates, Galerie de l'Université McGill, Montréal, collective non-autochtone. (Robert Houle)

1981

Daphne Odjig, Galerie Shayne, Montréal, solo. (Daphne Odjig)

[Sky Bones?], Centre d'artiste Langage Plus, Alma, solo. (Domingo Cisneros)

Works on Paper, Galerie Sarah McCutcheon, Montréal, collective non-autochtone. (Robert Houle)

1982

[Titre inconnu], Musée minier de Malartic, Malartic, [type inconnu]. (Glenna Matoush)

[Titre inconnu], Centre culturel de Val-d'Or, Val-d'Or, [type inconnu]. (Glenna Matoush)

Les Inuit du Nouveau-Québec, Musée du Québec, Québec, collective autochtone. (Davidialuk Alasua Amittu et autres)

Noël au Château – Art inuit de la collection Mcdonald Art Centre, Château Dufresne, Montréal, collective autochtone. (Pudlo Pudlat, Kananginak Pootoogook, Marion Tuu'luuq, Davidialuk Alasua Amittu, Kenojuak Ashevak, Pitseolak Ashoona, Luke Anguhadluq et autres)
Pudlo, Centre d'art indien, Hull, solo. (Pudlo Pudlat)

Veillée de mort, Centre d'artiste Langage Plus, Alma, solo. (Domingo Cisneros)

1983

Artistes indiens du Québec, Galerie d'art et d'artisanat du Québec, Montréal, collective autochtone. (Glenna Matoush et autres)

Contemporary Indian and Inuit art of Canada, Centre d'art indien, Hull, collective autochtone. (Carl Beam, Jackson Beardy, Bob Boyer et autres)

Chronica Boreal, Centre Saidye Bronfman, Montréal, solo. (Domingo Cisneros)

Daphne Odjig, Galerie Shayne, Montréal, solo. (Daphne Odjig)

Langage et traces (Le langage expérimental des traces), La Pointe-à-Chouinard, St-Jean-Port-Joli, duo autochtone-allochtone. (Domingo Cisneros)

Premier Salon national des Galeries d'art, Palais des Congrès, Montréal, collective non-autochtone. (Matusie Iyaituk)

1984

[Titre inconnu], Centre national d'exposition de Jonquière, Jonquière, [type inconnu]. (Calvin Hunt et autres?)

450 ans après?, Manoir du Lac Delage, Lac Delage, solo. (Virginia Pésémapéo-Bordeleau)

Rendez-vous international de sculpture 1984, Saint-Jean-Port-Joli, collective non-autochtone. (Domingo Cisneros)

Symposium de peinture de Baie-St-Paul, Centre d'exposition de Baie-St-Paul, Baie-St-Paul, collective non-autochtone. (Allen Angeconeb)

1985

[Titre inconnu], Bibliothèque nationale, Montréal, [type inconnu]. (Diane Robertson)

[Titre inconnu], Galerie du Frère Jérôme, Montréal, [type inconnu]. (Diane Robertson)

4^e Festival d'art et d'artisanat autochtone, Centre culturel Calixa-Lavallée, Montréal, collective autochtone. (Pierre Sioui et autres)

Allen Angeconeb, Guilde canadienne des métiers d'art, Montréal, solo. (Allen Angeconeb)

Art Expo '85, Salon international des galeries d'art, Palais des Congrès, Montréal, collective non-autochtone. (Pierre Sioui)

Art Selection '84-'85, Centre d'art indien, Hull, collective autochtone. (Glenna Matoush et autres)

Daphne Odjig, Galerie Shayne, Montréal, solo. (Daphne Odjig)

Davidialuk Alasuak. Artiste inuit du Nouveau-Québec, Musée d'art de Joliette, Joliette, solo. (Davidialuk Alasuak Amittu)

Exposition d'artiste en résidence : Edward Poitras, Centre d'art indien, Hull, solo. (Edward Poitras)

Inaugurable exhibition, Galerie publique Okwari, Kahnawake, Montréal, collective autochtone. (Dana Alan Williams et autres)

L'Été indien - rituel / installation / performance, Parc Cartier-Brébeuf, Québec, solo? (Yves Sioui-Durand)

Le ciseau et la brosse, Centre d'art indien, Hull, collective autochtone. (Simon Tookoome et autres)

Powwow '85, Centre culturel de Wendake, Wendake, Québec, collective autochtone. (Pierre Sioui et autres)

Recent Acquisitions. The Permanent Collections of Eskimo Prints, Guilde canadienne des métiers d'art, collective autochtone. (Kenojuak Ashevak et autres)

Semaine des Autochtones, Centre culturel de Val-d'Or, Val-d'Or, collective autochtone? (Glanna Matoush et autres?)

Virginia P. Bordeleau, Centre d'exposition de Rouyn-Noranda et Centre culturel de Val-d'Or, solo. (Virginia Pésémapéo-Bordeleau)

Zona del Silencio – Art Adventure : Une célébration des arts du désert, Musée du Québec, Québec, collective non-autochtone. (Domingo Cisneros)

1986

[Titre inconnu], Musée des Abénakis, Odanak, [type inconnu]. (Diane Robertson)

[Titre inconnu], Société d'art et d'histoire de Beauport, Québec, collective non-autochtone? (Pierre Sioui)

[Titre inconnu], Galerie publique Okwari, Montréal et Vieux-Québec, Québec, collective autochtone. (Pierre Sioui et autres)

5^e Festival d'art et d'artisanat autochtone, Centre culturel Calixa-Lavallée, Montréal, collective autochtone. (Pierre Sioui et autres)

Aimuk. Manifester sa présence, Galerie de l'UQÀM, Université du Québec à Montréal, Montréal, collective non-autochtone. (Domingo Cisneros et Pierre Sioui)

Art inuit, Guilde canadienne des métiers d'art, Montréal, collective autochtone. (Nuna Parr et autres)

Autoportrait, La Centrale / Powerhouse, Montréal, [type inconnu]. (Diane Obomsawin)

Festival des Films du Monde, Complexe Desjardins, Montréal, collective non-autochtone. (Pierre Sioui)

In Media Res, Centre d'artiste AXENÉO7, Gatineau, duo autochtone-allochtone. (France Trépanier)

Symposium de la jeune peinture au Canada : « Art et Paix », Centre d'art de Baie-St-Paul, Baie-St-Paul, collective non-autochtone. (Diane Robertson)

Une culture en plein essor : Une exposition de nouvelles acquisitions, Centre d'art indien, Hull, collective autochtone. (Carl Beam, Lance Bélanger, Dempsey Bob, Joane Cardinal-Schubert, Eddy Cobiness, Robert Davidson, Rick Hill, Robert Houle, Ron Noganosh, Daphne Odjig, Laurence Paul Yuxweluptun, Pierre Sioui, Susan Point, et autres)

1987

[Titre inconnu], Centre culturel de Val-d'Or, Val-d'Or, collective non-autochtone. (Glenna Matoush)

17 artistes du Québec, Bibliothèque et archives nationales du Québec, Montréal et Québec, collective non-autochtone? (Diane Robertson)

Art and Nature Exhibition, Galerie de l'Université de Montréal, Montréal, collective non-autochtone? (Dana Alan Williams)

Artistes de Kahnawake, Centre culturel Kanienkehaka Raottiohkwa, Kahnawake, Montréal, collective autochtone. (Ryan Rice)

Échange : Hamilton Artists' Inc / La Chambre Blanche, Centre d'artiste La Chambre Blanche, Québec, collective non-autochtone. (Sylvie Paré)

Estampes de Cap Dorset : 25 ans, Guilde canadienne des métiers d'art, Montréal, collective autochtone. (Kananginak Pootoogook)

Festival culturel, Centre d'amitié autochtone, Montréal, collective autochtone? (Joe David et autres?)

Jeunes contemporains, Galerie de l'Université Concordia, Montréal, collective non-autochtone. (George Littlechild)

Kananginak : dessins, Guilde canadienne des métiers d'art, Montréal, solo. (Kananginak Pootoogook)

Stardusters : Œuvres récentes de Jane Ash Poitras, Pierre Sioui, Joane Cardinal-Schubert, Edward Poitras, Musée du Bas-St-Laurent, Rivière-du-Loup et Galerie de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke, collective autochtone. (Jane Ash Poitras, Pierre Sioui, Joane Cardinal-Schubert et Edward Poitras)

Susan Point, Galerie d'art Eskimo, Montréal, solo. (Susan Point)

Symposium international sur l'avenir du Nord québécois, Centre culturel d'Amos, Amos, collective non-autochtone. (Glenna Matoush)

Virginia P. Bordeleau, Galerie Ateliers ApArt, Lévis, solo. (Virginia Pésémapéo-Bordeleau)

1988

[Titre inconnu], Centre d'exposition de Val-d'Or, Val-d'Or, collective non-autochtone. (Glenna Matoush)

Contemporary indian art, Centre des arts visuels de Montréal, Montréal, collective autochtone. (Dana Alan Williams et autres)

Crossing the Circle : Indian and Inuit art from Canada, Musée canadien des civilisations, Hull, collective autochtone. (Jane Ash Poitras et autres)

Daphne Odjig, Galerie Shayne, Montréal, solo. (Daphne Odjig)

Doux-Amer, Centre d'artiste AXENEO7, Gatineau, solo? (Ron Noganosh)

Glenna Matoush, Salle Augustine-Chenier, Ville-Marie et Centre culturel d'Amos, Amos, solo. (Glenna Matoush)

Images inuit du Nouveau-Québec, Musée de la civilisation, Québec, collective autochtone. (Davidialuk Alasua Amittu, Matusie Iyatiuk et autres)

Inuit Legends in Stone, Guilde canadienne des métiers d'art, Montréal, collective autochtone. (Aisa Amittu et autres)

Laurentienne Kanata, Centre d'exposition de la Gare, L'Annonciation, collective non-autochtone? (Domingo Cisneros)

Montréal est au centre, Centre Saidye Bronfman, Montréal, collective non-autochtone? (Diane Obomsawin)

Native Women's Crisis Shelter Art Auction, Maison de la culture Côte-des-Neiges, Montréal, collective autochtone? (Dana Allan Williams et autres?)

Objets et dessins, Centre d'artiste La Chambre Blanche, Québec, solo. (Sylvie Paré)

Sculptures inuit, Guilde canadienne des métiers d'art, Montréal, collective autochtone. (Nuna Parr et autres)

Solstice d'été : La Fraise, Centre d'exposition l'Imagier, Gatineau, collective non-autochtone. (Ron Noganosh)

Virginia P. Bordeleau, Galerie Sang-Neuf art, Palmarolle et Centre culturel d'amitié autochtone, Montréal, solo. (Virginia Pésémapéo-Bordeleau)

Works on Paper from the Permanent Collection of Inuit Art, Guilde canadienne des métiers d'art, Montréal, collective autochtone. (Kananginak Pootoogook, Kenojuak Ashevak, Luke Anguhadluk et autres)

1989

Acid Rain Project / Pluie acide, Réserve faunique Papineau-Labelle, Duhamel, solo. (Domingo Cisneros)

Aisa Amittu, Galerie Michel Tétrault, Montréal, solo. (Aisa Amittu)

Allen Sapp, Galerie Continentale, Montréal, solo. (Allen Sapp)

Art Salish, Guilde canadienne des métiers d'art, Montréal, collective autochtone. (Susan Point et autres)

Avalanche, Centre d'exposition de La Gare, L'Annonciation?, collective non-autochtone. (Domingo Cisneros)

Deadlines, Centre d'exposition de La Gare, L'Annonciation, collective non-autochtone? (Domingo Cisneros)

Domingo Cisneros, Musée d'art contemporain des Laurentides, St-Jérôme, solo. (Domingo Cisneros)

Dorset : Dessins originaux, Guilde canadienne des métiers d'art, Montréal, collective autochtone. (Pitseolak Ashonna et autres)

Glenna Matoush, Centre d'art Rotary, La Sarre, solo. (Glenna Matoush)

In the Shadow of the Sun : Perspectives on Contemporary Native Art, Musée canadien des civilisations, Hull, collective autochtone. (Pitseolak Ashoona, Lucy Tasseor, Abraham Anghik, Pudlo Pudlat, Luke Anguhadluk, Davidialuk Alasua Amittu, Carl Beam, Jackson Beardy, Tony Hunt, Bill Reid, Alex Janvier, Lance Bélanger, Daphne Odjig, Pierre Sioui, Edward Poitras, Ron Noganosh et autres)

La pierre raconte : sculptures de stéatite du Nouveau-Québec et du Kenya, Musée canadien des civilisations, Hull, collectif autochtone. (Davidialuk Alasua Amittu et autres)

Le Bestiaire Laurentien, Musée du Québec, Québec ; Centre d'exposition du Vieux-Palais, St-Jérôme ; Centre d'exposition de Mont-Laurier et Galerie de l'Université de Sherbrooke, solo. (Domingo Cisneros)

Les maîtres de l'Arctique, Musée canadien des civilisations, Hull, collective autochtone. (David Ruben Piqtoukun et autres)

Nation Sauvage, Centre d'artiste Le Lieu, Québec, solo. (Edward Poitras)

Soltice d'été : La Grand-Mère, Centre d'exposition L'Imagier, Gatineau, collective non-autochtone. (Ron Noganosh)

Virginia P. Bordeleau, Centre d'exposition de Val-d'Or et Galerie Anticor, Val-d'Or, solo. (Virginia Pésémapéo-Bordeleau)

Winter Works, [lieu exact inconnu], La Macaza, solo. (Domingo Cisneros)

1990

Art contemporain 90 : Savoir-vivre, savoir-faire, savoir-être, Centre international d'art contemporain (CIAC), Montréal, collective non-autochtone. (Jimmie Durham, Edward Poitras, Domingo Cisneros)

Changers : A Spiritual Renaissance, Centre d'art indien, Hull, collective autochtone. (Joane Cardinal-Schubert, Jane Ash-Poitras, Frieda Diesing)

Daphne Odjig, Galerie Shayne, Montréal, solo. (Daphne Odjig)

Dépotèque, Galerie Co-operative, Montréal, collective non-autochtone. (Mary Longman)

Écart : Art Aventure, Lac Mitchinamécus, Hautes-Laurentides, collective non-autochtone. (Domingo Cisneros, Edward Poitras)

Espaces inuit : dessins et sculptures, Maison Hamel-Bruneau, Québec, collective autochtone. (Pitseolak Ashoona, Matusie Iyaituk, Lucy Tasseor et autres)

Explorations Est-Ouest, Centre d'exposition du Vieux-Palais, St-Jérôme, collective non-autochtone. (Jim Logan)

Exposition Hydro-Québec, Centre d'exposition de Val-d'Or, Val-d'Or, collective non-autochtone. (Glenna Matoush)

Féministes et Représentations. Ce discours qui n'en est pas un, Centre d'artiste La Centrale / Powerhouse, Montréal, collective non-autochtone. (Diane Robertson)

Glenna Matoush, Musée amérindien de Mashteuiatsh, Mashteuiatsh, solo. (Glenna Matoush)

L'art qui parle, Centre d'artiste La Centrale / Powerhouse, Montréal, solo. (Rebecca Belmore)

La sauvegarde de l'espèce, Centre d'artiste Articule, Montréal, solo. (Joane Cardinal-Schubert)

Le dur et le flexible, entre deux références, Galerie de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke, duo autochtone. (Vivian Gray et Ron Noganosh)

Les points cardinaux : art amérindien aujourd'hui, Centre d'exposition de la Gare, L'Annonciation, collective autochtone. (Ron Noganosh, Joe David et Edward Poitras)

Loups des glaces, [lieu exact inconnu], La Macaza, collective non-autochtone? (Domingo Cisneros)

Miroir arctique, Musée canadien des civilisations, Hull, collective autochtone. (Pitseolak Ashoona, Pudlo Pudlat, Kenojuak Ashevak, Kananginak Pootoogook, Manasie Akpaliapik, Simon Tookoome, David Ruben Piqtoukun, Jessie Oonark, Pitaloosie Saila, Nuna Parr, Luke Anguhadluq et autres)

Our home and native land, Galerie VAV de l'Université Concordia, Montréal, collective autochtone. (Eric Robertson, Mary Longman, Arthur Renwick et autres)

Peinture en direct, Fofounes électriques, Montréal, collective non-autochtone. (Ellen Gabriel)

Première Biennale d'art actuel de Québec : de la performance à la manœuvre, Centre d'artiste La Chambre Blanche, Centre d'artiste Le Lieu, Obscur, L'œil de Poisson et Vu, Québec, collective non-autochtone. (Rebecca Belmore)

Prix Albert Dumouchel : Exposition des œuvres sélectionnées, [lieu inconnu], collective non-autochtone. (Ryan Rice)

Salish Point, Musée canadien des civilisations, Hull, solo?. (Susan Point)

Virginia P. Bordeleau, Centre d'exposition de Rouyn-Noranda, Rouyn-Noranda, solo. (Virginia Pésémapéo-Bordeleau)

1991

[Titre inconnu], Centre d'exposition de Rouyn-Noranda, Rouyn-Noranda, collective non-autochtone. (Glenna Matoush)

À force de terre, Centre d'artiste Circa, Montréal, collective non-autochtone. (Domingo Cisneros et Eric Robertson)

Aux frontières de l'imaginaire inuit, Galerie du Trait-Carré, Québec, collective autochtone. (Aisa Amittu et autres)

Contemporary Indian and Inuit Photography, Maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce, Montréal, collective autochtone. (Arthur Renwick et autres)

Edward Poitras : Installation, Centre d'artiste Articule, Montréal, solo. (Edward Poitras)

En homme d'un cadeau d'Eva Esse à Sol Lewitt, Centre d'artiste AXENEO7, Gatineau, collective non-autochtone. (Ron Noganosh)

First Nations Perspectives on Indian Realities, Centre d'art indien, Hull, collective autochtone. (Mary Longman, Lauren Wuttunee et autres)

L'Image Boréale, Galerie d'art Eskimo, Montréal, solo. (Ellen Gabriel)

L'œil amérindien. Regards sur l'animal, Musée de la civilisation, collective autochtone. (Diane Robertson, Domingo Cisneros, Doug Coffin, Edward Poitras, Ron Noganosh, Richard Adkins)

Public / Private gatherings : Recent Acquisitions, Musée canadien des civilisations, Hull, collective non-autochtone. (Rick Rivet, George Littlechild)

Robert Houle : Indians from A to Z, Musée canadien des civilisations, Hull, solo. (Robert Houle)

Weejeethoon – Fraternité, Galerie Montcalm, Hull, collective autochtone. (Joane Cardinal-Schubert et autres)

1992

Art Mohawk '92. Notre peuple, notre art, Centre d'exposition Strathearn, Montréal, collective autochtone. (Ellen Gabriel et autres)

Contact grandeur nature : exposition d'arts amérindiens et inuit du Québec, Ministère de la santé et des services sociaux, Québec, collective autochtone. (Aisa Amittu et autres)

Daphne Odjig, Galerie Shayne, Montréal, solo. (Daphne Odjig)

Drawing Exhibition, Centre d'art indien, Hull, collective autochtone? (Rick Rivet)

Eric Robertson, Centre d'artiste Circa, Montréal, solo. (Eric Robertson)

Ethnomosaïque, Centre des arts visuels de Montréal, Montréal, collective non-autochtone. (Ryan Rice)

Grandeur Nature, Galerie MSSS de l'Université Bishop, Sherbrooke, duo autochtone? (Glenna Matoush et Eva Matoush)

Hochelaga, Centre d'artiste Articule, Montréal, solo. (Robert Houle)

Indigena. Perspectives autochtones contemporaines, Musée canadien des civilisations, Hull, collective autochtone. (Kenny et Rebecca Baird, Carl Beam, Lance Bélanger, Bob Boyer, Joane Cardinal-Schubert, Domingo Cisneros, Joe Tehawehron David, Jim Logan, George Longfish, Mike McDonald, Laurence Paul Yuxweluptun, Edward Poitras, Jane Ash Poitras, Rick Rivet, Eric Robertson, Luke Simon, Lucy Tasseor, Nick Sikkuark)

Installations, Centre d'artiste Le Lieu, Québec, solo. (Domingo Cisneros)

Inuit Art : Tradition and Regeneration, Musée canadien des civilisations, Hull, collective autochtone. (Marion Tuu'luuq, Davidialuk Alasua Amittu et autres)

L'Esprit des animaux, Centre d'artiste Skol, Montréal, solo. (Diane Robertson)

La 4^e Biennale des arts visuels de la Côte-Nord : l'art en contexte, Musée régional de la Côte-Nord, Sept-Îles, collective non-autochtone. (Domingo Cisneros)

La Table de réconciliation, Centre d'artiste Articule, Montréal, solo. (Diane Robertson)

Dessin rebelle / Rebellious drawing, Centre d'exposition Saidye Bronfman, Montréal, collective non-autochtone. (Eric Robertson)

Nouveaux Territoires 350 – 500 ans après, Réseau des Maisons de la culture de Montréal (Mercier, Côte-des-Neiges, Rosemont-Petite Patrie), Montréal ; Place Fleur-de-Lys et Bibliothèque Gabrielle-Roy, Québec, collective autochtone. (Diane Robertson, Eric Robertson, Ron Noganosh, Jane Ash Poitras, Carl Beam, Lance Bélanger, Domingo Cisneros, Glenna Matoush, Joane Cardinal-Schubert, Edward Poitras, Mike McDonald, Arthur Renwick, Ellen Gabriel, Aisa Amittu, Abraham Anghik, Kenojuak Ashevak, Lucy Tasseor, Simon Tookoome et autres)

Présent! Laurentides, Centre d'exposition du Vieux Palais, St-Jérôme, collective non-autochtone. (Domingo Cisneros)

Princesses indiennes et Cow-girls : Stéréotypes de la frontière, Centre d'artiste Oboro, Montréal, solo. (Rebecca Belmore)

Sculptures inuit, Guilde canadienne des métiers d'art, Montréal, collective autochtone. (Toonoo Sharky et autres)

Solstice d'été – Le Zodiaque, Centre d'exposition l'Imagier, Gatineau, collective non-autochtone. (Ron Noganosh)

Tracing locations, Galerie Bourget de l'Université Concordia, Montréal, collective non-autochtone. (Arthur Renwick)

Whapmagoostui / Grande Baleine : Témoignages de 10 artistes visuels canadiens, Centre d'exposition de La Gare, L'Annonciation et Maison de la culture Mont-Royal, Montréal, collective non-autochtone. (Eric Robertson et Glenna Matoush)

1993

AppARTenance, Musée amérindien de Masteuiatsh et Bibliothèque de l'Université Laval, Québec, collective autochtone. (Matusie Iyatuk, Virginia Pésémapéo-Bordeleau, Sonia Robertson, Marc Siméon, Dana Alan Williams, Domingo Cisneros)

Arctic Wildlife : The Art of the Inuit, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal, collective autochtone. (Simon Tookoome, Pudlo Pudlat, Kenojuak Ashevak et autres)

Courants rouges, Centre d'exposition de la Gare, L'Annonciation, duo autochtone. (Mary Longman et Ellen Gabriel)

Eagle of the Dawn, Musée canadien des civilisations, Hull, solo. (Robert Davidson)

Festival d'art Stoker, Galerie de l'Université Bishop, Sherbrooke, collective non-autochtone. (Ryan Rice)

Filiation et dissidence : Aisa Amittu. Peintures – sculptures – gravures, Galerie Le Loup de Gouttière, Québec, solo. (Aisa Amittu)

Flours secrètes, Centre d'artiste Oboro, Montréal, solo. (Mike McDonald)

L'œil amérindien. Regards sur l'animal, Musée amérindien de Mashteuiatsh, Mashteuiatsh, collective autochtone. (Diane Robertson, Domingo Cisneros, Doug Coffin, Edward Poitras, Ron Noganosh, Richard Adkins)

Karahstanion, Galerie KUTS, Montréal, solo. (Ryan Rice)

L'art prend l'air. Vol parallèle, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal, collective non-autochtone. (Domingo Cisneros)

La constitution d'une nation, Centre d'artiste Articule, Montréal, collective non-autochtone. (Diane Robertson)

La rencontre des mondes et le respect des différences, Galerie du Palais Montcalm, Québec, collective non-autochtone. (Diane Robertson)

Morning Star, Dôme du Musée canadien des civilisations, Hull, solo. (Alex Janvier)

Pudlo Pudlat : Une rétrospective, Guilde canadienne des métiers d'art, Montréal, solo. (Pudlo Pudlat)

Rouyn-Noranda – Laval : Quel est ton trésor?, Centre d'exposition de Rouyn-Noranda et Laval, collective non-autochtone. (Virginia Pésémapéo-Bordeleau)

Sculptures inuit, Guilde canadienne des métiers d'art, Montréal, collective autochtone. (Toonoo Sharky, Abraham Anghik, Manasie Akpaliapik et autres)

Social Studies / Still Lives. Le Mois de la Photo à Montréal, plusieurs lieux d'expositions à Montréal, collective non-autochtone. (Sonia Robertson, Arthur Renwick, Greg Staats)

The Art of Memory and Transformation, Musée canadien des civilisations, Hull, collective non-autochtone. (Jeff Thomas et autres?)

Tshisselitamun : Connaissances montagnaises, Musée amérindien de Mashteuiatsh et Palais Montcalm, Québec, collective autochtone. (Sonia Robertson, Diane Robertson, Marc Siméon et autres)

1994

Art des Amériques. Échanges Canada-Mexique, [lieux exacts inconnus], Montréal et Québec, collective non-autochtone. (Ellen Gabriel)

Carl Beam. *The Columbus Suite, 1990*, Centre international d'art contemporain (CIAC), Montréal, solo. (Carl Beam)

Celebration of Art, Loft privé du Vieux-Montréal, Montréal, collective autochtone. (Ryan Rice, Eric Robertson, Skawennati Tricia Fragnito, Glenna Matoush, Arthur Renwick, Jow David)

Choix d'acquisitions récentes de la collection permanente, Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal, collective non-autochtone. (Jane Ash Poitras)

Hommage à Diane Robertson, Galerie des étudiants de maîtrise d'arts plastiques de l'UQAM, Montréal, solo. (Diane Robertson)

Isumavut. L'expression artistique de neuf femmes de Cap Dorset, Musée canadien des civilisations, Hull, collective autochtone. (Pitseolak Ashoona, Lucy Qinnuayuak, Kenojuak Ashevak, Pitaloosie Saila)

L'art l'eau : Rencontre continentale, Centre d'artiste 3^e Impérial, Granby, collective non-autochtone. (Edward Poitras)

La troisième fenêtre : plus de 20 ans de vidéo déballés sur la main, Centre d'artiste Vidéographe, collective non-autochtone. (Zacharias Kunuk)

Nishk'e Tshitapmuk. Sous le regard l'outarde – Hommage à Diane Robertson, Terrain de camping – Plage Robertson, Mashteuiatsh, collective autochtone et non-autochtone. (Sonia Robertson et autres)

Photographs of Native Leaders and Related Works, Espace Hortense, Sainte-Camille, solo. (David Neel)

Rencontre internationale d'art performance, Mail St-Roch, Québec, collective non-autochtone. (Rebecca Belmore)

Signes premiers, Musée amérindien de Mashteuiatsh, Mashteuiatsh, solo. (Diane Robertson)

Vision II Vision, Galerie de l'Université McGill, Montréal, collective autochtone. (Eric Robertson, Arthur Renwick, Joe David, Glenna Matoush, Skawennati Tricia Fragnito)

1995

Arbre Sacré, Centre d'artiste Séquence, Chicoutimi, solo. (Sonia Robertson)

Imiheuan, Galerie l'Oeuvre de l'Autre, Université du Québec à Chicoutimi, solo. (Sonia Robertson)

L'Entre espace II / The Space Between II, Centre Saidye Bronfman, Montréal, collective non-autochtone. (Eric Robertson)

La magie ordinaire : aspects du rituel en art contemporain, Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal, collective non-autochtone. (Faye Heavyshield)

Living Evidence, Centre d'artiste Dazibao, Montréal, solo. (Rosalie Favell)

Native Love, Galerie Das Media, Montréal, collective autochtone. (Arthur Renwick, Eric Robertson, Ryan Rice, Michael Belmore, Mary Ann Barkhouse, George Littlechild, Mary Longman, Skawennati Tricia Fragnito, Ruth Cuthand, Lori Blondeau, Shelley Niro, Cheryl L'Hirondelle, Florence Belmore et autres)

Retrospective : Matoush, Maison de la culture Côte-des-Neiges, Montréal, solo. (Glenna Matoush)

Seconde nature : La sculpture qui se fait, Musée d'art contemporain de Baie-St-Paul, Baie-St-Paul, collective non-autochtone. (Domingo Cisneros, Diane Robertson)

Terres en Vues, Maison de la culture Côte-des-Neiges, Montréal, duo autochtone. (Glenna Matoush et Eric Robertson)

1996

Contre Nature, Maison de la culture Frontenac, Montréal, [type inconnu]. (Diane Obomsawin)

Edward Poitras. Jaw Rez, Musée canadien des civilisations, Hull, solo. (Edward Poitras)

Festin Cru, Centre d'artiste 3^e Impérial, Granby, collective non-autochtone. (Edward Poitras)

Hochelaga, Un jardin urbain, Centre d'artiste Oboro, Montréal, solo. (Mike MacDonald)

L'art québécois de l'estampe, 1945-1990 : Une aventure, une époque, une collection, Musée du Québec, Québec, collective non-autochtone. (Davidialuk Alasua Amittu)

Les Treize Lunes, Chapelle des Cuthbert, Berthierville, Maison Antoine-Lacombe, St-Charles-Borromée et Centre d'exposition Lanaudière, Charlemagne, solo. (Dolorès Contré Migwans)

Métissages, Centre d'artiste Optica, Montréal, collective autochtone et non-autochtone. (Florence Belmore, Rebecca Belmore, Mike McDonald, Eric Robertson, Teresa Marshall et autres)

Nations in Urban Landscapes, Centre d'artiste Oboro, Montréal, collective autochtone. (Eric Robertson, Faye Heavyshield, Shelley Niro)

Œuvres sur papier de la collection permanente d'art inuit, Guilde canadienne des métiers d'art, Montréal, collective autochtone. (Pitseolak Ashoona, Pitaloosie Saila, Luke Anguhadluq et autres)

Paysage Inter-Sites, sur les rives de la rivière Métabetchouan et du lac St-Jean, Mashteuiatsh, collective non-autochtone. (Sonia Robertson, Mike MacDonald)

Que Est Diva, Galerie Isart, Montréal, collective non-autochtone. (Jason Baerg)

Sculptures inuit, Guilde canadienne des métiers d'art, Montréal, collective autochtone. (Nuna Parr, Toonoo Sharky et autres)

Stately Monuments, Galerie Bourget, Université Concordia, Montréal, solo. (Arthur Renwick)

Sympo-Fibres international. Trames de mémoire, Centre d'exposition de St-Hyacinthe, St-Hyacinthe, collective non-autochtone. (Edward Poitras et Faye Heavyshield)

1997

Au nom de la terre, Centre d'artiste Langage Plus, Alma et cinq sites différents à Alma et Jonquière, collective non-autochtone. (Sonia Robertson, Edward Poitras)

Bee That as it May, Centre d'art indien, Hull, solo. (Ron Noganosh)

C'est ainsi que nous allons vers toi. Hommage à Gilles Vigneault, Centre d'exposition de Lanaudière, Charlemagne, collective non-autochtone. (Dolorès Contré Migwans)

Cyber PowWow, En ligne + Centre d'artiste Oboro, Montréal, collective autochtone. (Ryan Rice, Skawennati Tricia Fragnito, et autres)

Estampes et dessins inuit, Guilde canadienne des métiers d'art, Montréal, collective autochtone. (Kananginak Pootoogook, Pitseloak Ashoona, Pitaloosie Salla et autres)

Exposition annuelle des étudiants de premier cycle, Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal, collective non-autochtone. (Jason Baerg)

Les enfants et les Premières Nations, Maison des Arts de Laval, Laval [type inconnu]. (Dolorès Contré Migwans)

Multiplier : Points de vue sur l'art actuel des femmes, Centre d'artiste La Centrale / Powerhouse, Montréal, collective non-autochtone. (Faye Heavyshield)

Nipishtanau Tshishtemau (Je donne le tabac), Centre d'artiste 3^e Impérial, Granby, solo. (Sonia Robertson)

Où s'en sont allées les tortues du monde?, Maison de la culture de Thetford Mines, Thetford Mines, collective non-autochtone. (Dolorès Contré Migwans)

Six of the Nation, Centre culturel Kanienkehaka Raotitiohkwa, Kahnawake, collective autochtone. (Ryan Rice, Skawennati Tricia Fragnito et autres)

Speaking Volumes : La médiation des pratiques artistiques à travers les projets d'artistes, les journalismes et les documentaires, Centre d'artiste Oboro, Montréal, collective non-autochtone. (Edward Poitras)

Spiral and Other Parts of the Body, Centre d'artiste La Centrale / Powerhouse, Montréal, solo. (Faye Heavysield)

Taravut : notre reflet, Maison de la culture Côte-des-Neiges, Montréal, collective autochtone. (Mary Kunuk et autres)

Tattoo Nation, Tatouage Imago, Montréal, collective autochtone. (Shelley Niro, Ryan Rice, Eric Robertson, Skawennati Tricia Fagnito et autres)

Troisième symposium en arts visuels de l'Abitibi-Temiscamingue : 20 000 lieues / lieux sur l'Esker, Centre d'exposition d'Amos + différents sites, Amos, collective non-autochtone. (Virgina Pémémapéo-Bordeleau, Mike MacDonald)

1998

Alliance trouble : objet familial et cérémonial, Atelier Ouvert, Montréal, solo. (Sylvie Paré)

Collection d'estampes de Cap Dorset, Guilde canadienne des métiers d'art, Montréal, collective autochtone. (Napachie Pootoogook, Kenojuak Ashevak et autres)

David General : At a Glance..., Centre d'art indien, Hull, solo. (David General)

Exposition d'artistes autochtones, Galerie Isart, Montréal, collective autochtone. (Joe David, Glenna Matoush, Dana Alan Williams et autres)

For fearless and other Indians, Centre d'art indien, Hull, solo. (Shelley Niro)

Gardez les beaux, Musée amérindien de Mashteuiatsh et Centre d'artiste BANG, Chicoutimi, solo. (Sonia Robertson)

I, Audrey Greyeyes, Centre d'art indien, Hull, solo. (Audrey Greyeyes)

Inter / SECTION, Centre d'art indien, Hull, solo. (Jeff Thomas)

Le signe du nord, Musée d'art de Joliette, Joliette, collective non-autochtone. (Dolorès Contré Migwans)

Legato, Centre d'exposition de St-Hyacinthe, St-Hyacinthe, collective non-autochtone. (Edward Poitras)

Légendes de notre temps : élevage et vie de rodéo chez les Autochtones des Plaines et du Plateau, Musée canadien des civilisations, Hull, collective autochtone. (George Littlechild et autres)

Les Femmeuses '98, Pratt & Whitney, Longueuil, collective non-autochtone. (Ellen Gabriel)

Microbes, Musée des Abénakis, Odanak, solo? (Diane Obomsawin)

Nous, Les Premières Nations, Musée de la civilisation, Québec, solo. (Diane Robertson)

Reservation X, la puissance du lieu dans l'art autochtone contemporain, Musée canadien des civilisations, Hull, collective autochtone. (Marianne Nicholson, Jolene Rickard, Mary Longman, Shelley Niro, Faye Heavyshield et autres)

Tradition / Contemporanéité, Bibliothèque Gabrielle-Roy, Québec ; Centre d'exposition du Vieux-Palais, St-Jérôme ; Centre d'exposition de Mont-Laurier, collective non-autochtone. (Bonnie Devine)

Un certain regard sur les mythes asiatiques, Centre d'exposition de Lanaudière, Charlemagne, collective non-autochtone. (Dolorès Contré Migwans)

1999

Art Inuit : Un patrimoine pour le futur, Guilde canadienne des métiers d'art, Montréal, collective autochtone. (Davidialuk Alasua Amittu, George Arluk, Toonoo Sharky, Luke Anowtalik et autres)

Artistes autochtones – 1999 – Native artistes, Galerie de l'Université de Montréal, Montréal, collective autochtone. (Nadia Myre, Glenna Matoush et autres)

Autour de la légèreté, Centre d'artiste l'Écart, Rouyn-Noranda et Galerie d'art du Parc, Trois-Rivières, collective non-autochtone. (Sonia Robertson)

Bande à part, Musée Juste pour Rire, Montréal, collective autochtone? (Diane Obomsawin)

Crossing Borders : beadwork in Iroquois lifes / À la croisée des chemins : le perlage dans la vie des Iroquois, Musée McCord, Montréal, collective autochtone. (Shelley Niro, Jeff Thomas et autres)

Cyber PowWow, En ligne + Centre d'artiste Oboro, Montréal, collective autochtone. (Lori Blondeau, Skawennati Tricia Fragnito, Archer Pechawis, Edward Poitras, Jolene Rickard et autres)

De-Colonizing the Archival Photograph, Centre d'art indien, Hull, solo. (George Littlechild)

Défi 2000 : À l'aube du troisième millénaire, Maison de la culture Rosemont-Petite Patrie, Montréal, collective non-autochtone. (Raymond Dupuis)

États d'âme, états de langue, Centre d'exposition Lanaudière, Charlemagne, collective non-autochtone. (Dolorès Contré Migwans)

Fixe the Gaze... The Reperative Act, Centre d'art indien, Hull, solo. (Linda Young)

House Red Series, Édifice Belgo, Espace 314, Montréal, solo. (Jason Baerg)

Iqqaipaa – L'art inuit en fête, 1948 – 1970, Musée canadien des civilisations, Hull, collective autochtone. (Davidialuk Alasua Amittu et autres)

Jaillir de l'ombre – Perspectives photographiques des Premiers peuples, Musée canadien des civilisations, Hull, collective autochtone. (Shelley Niro, Greg Staats, Mary Ann Barkhouse, Rosalie Favell, Barry Ace, Greg A. Hill)

L'autre en soi, Musée régional de Rimouski, Rimouski, collective non-autochtone. (Shelley Niro)

Liberté sauvage, Musée amérindien de Mashteuiatsh, Mashteuiatsh, solo. (Katia Kurtness)

Longing and not Belonging, Centre d'art indien, Hull, solo. (Rosalie Favell)

Mémoires de lunes, Musée des Abénakis, Odanak et Galerie Horizon, Sorel-Tracy, solo. (Dolorès Contré Migwans)

Niibiwe / Behzig, Plusieurs / Seule, Centre d'artiste Optica, Montréal, solo. (Rebecca Belmore)

Passage, Centre d'exposition de Val d'Or, Val d'Or, collective non-autochtone. (Sonia Robertson)

Pelage, Centre d'art indien, Hull, solo. (Mary Ann Barkhouse)

Ravens Wait, Centre d'art indien, Hull, solo. (Michael Belmore)

Tradition / Contemporanéité, Centre d'exposition national, Jonquière et CATQ, Montréal, collective non-autochtone. (Bonnie Devine)

Uh...Ummm...Ahh...Stop, Galerie Montréal Télégraphe, Montréal, collective non-autochtone. (Nadia Myre)

2000

2^e Biennale de Montréal : Tout le Temps, Palais du commerce, Montréal, collective non-autochtone. (Robert Houle)

ArTboretum. Biennale d'art actuel, Maison Hamel-Bruneau, Québec, collective non-autochtone. (Sonia Robertson)

Cedar People : ancestors living among us. Squamish art, Galerie Foreman, Université Bishop, Sherbrooke, duo autochtone. (Nancy Bleck et Aaron Nelson-Moody)

Chambres à part / Seperate Rooms, Espace Adagio, Université Concordia, Montréal, collective non-autochtone. (Jason Baerg)

From Stereotype to Archetype, Centre d'art indien, Hull, duo autochtone. (Maria Hupfield et Danny Cutfeet)

Girls Guide Boy Scouts : Navigating by our Grandmothers, Centre d'artiste B-312, Montréal, duo autochtone. (Arthur Renwick et Rosalie Favell)

Je te sens concerné. Qui sommes-nous? D'où venons-nous? Où allons-nous?, Maison de la culture Frontenac, Montréal, solo. (Sonia Robertson)

La Chaîne d'alliance, Musée amérindien de Mashteuiatsh et Centre d'amitié autochtone, Montréal, solo. (Sylvie Paré)

La Macaza ?, [lieux exacts inconnus], La Macaza et St-Michel-des-Saints, collective autochtone et non- autochtone. (Sonia Robertson et Domingo Cisneros)

Le conseil, Maison Tsa8enhohi, Wendake, solo. (Sylvie Paré)

Les Yeux Rouges. PassArt, Amphithéâtre du lac Osisko, Rouyn-Noranda, collective non-autochtone. (Sonia Robertson et Raymond Dupuis)

Patries perdues, Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal, collective non-autochtone. (Edward Poitras)

Rencontre internationale d'art performance 2000, Centre d'Artiste Le Lieu, Québec, collective non-autochtone. (Rebecca Belmore)

Resign/nation, Centre d'Artiste Le Lieu, Québec, solo. (Edward Poitras)

Rural Invasion, Galerie VAV, Université Concordia, Montréal, collective non-autochtone. (Jason Baerg)

Shamanic Images, Centre d'art indien, Hull, solo. (Rick Rivet)

Un quart de siècle de collection d'art à Concordia, Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal, collective non-autochtone. (Jane Ash Poitras)

2001

A Return to the Winter House, Centre d'art indien, Hull, solo. (Marianne Nicolson)

Colour Zone, Centre Saydie Bronfmann, Montréal, solo. (Lawrence Paul Yuxweluptun)

Crossing Borders : beadwork in Iroquois lifes / À la croisée des chemins : le perlage dans la vie des Iroquois, Musée canadien des civilisations, Hull, collective autochtone. (Shelley Niro, Jeff Thomas et autres)

Cyber PowWow, En ligne + Centre d'artiste Oboro, Montréal, collective autochtone. (Skawennati Tricia Fragnito, Jason Lewis, Archer Pechawis, et autres)

Des mâts totémiques pour la paix, Jardin des Premières Nations, Jardin botanique de Montréal, Montréal, collective autochtone. (Jacques Newashish et Christine Sioui Wawanoloath et autres)

Dust on the Road. Canadian Artists in Dialogue with Sahmat, MAI, Montréal, collective non-autochtone. (Carl Beam, Arthur Renwick et Michael Belmore)

Identité : 5^e exposition annuelle et vente aux enchères, Bad Boy Club, Montréal, collective non-autochtone. (Jason Baerg)

La Chaîne d'alliance, Centre d'art indien, Hull, solo. (Sylvie Paré)

Le retour de l'Ours-Tortue, American Can, Montréal, collective autochtone. (Sylvie Paré, Sonia Robertson, Yves Sioui Durand, Raymond Dupuis et Guy Sioui Durand)

Métissage et sacré, Centre d'exposition du Gesù, Montréal, collective autochtone et non-autochtone. (Ginette Aubin, Dolorès Contré Migwans et Nadia Myre)

MNOPI (en temps opportun), Centre en arts visuels, St-Hubert, solo. (Dolorès Contré Migwans)

Nadia Myre. Ryding Lines, Centre d'art indien, Hull, solo. (Nadia Myre)

Ni-Ensembles, Maison amérindienne de Mont St-Hilaire, Mont St-Hilaire, collective autochtone. (Dolores Contré Migwans, Nadia Myre et autres)

OBOM, Centre d'artiste Oboro, Montréal, solo. (Diane Obomsawin)

Parc Sacré, Parc Sacré de Mashteuiatsh, Mashteuiatsh, collective non-autochtone. (Sonia Robertson)

Roads to Homage, Centre d'art indien, Hull, duo autochtone. (Dolan Badger et John Powell)

Souffle, Centre d'artiste Optica, Montréal, collective non-autochtone. (Mary Kunuk)

Symposium Cime et Racines 2, Parc La Gabelle, entre Shawinigan et Trois-Rivières, collective non-autochtone. (Mike MacDonald)

The Hub, Centre d'art indien, Hull, solo. (Eric Robertson)

TraficART, Centre d'artiste BANG / Séquence, Chicoutimi, collective non-autochtone. (Sonia Robertson)

Transitions 2 : l'art contemporain des Indiens et des Inuit du Canada, Édifice Belgo, local 418, Montréal, collective autochtone. (Mary Ann Barkhouse, Maria Hupfield, George Littlechild, Michael Belmore, Shuvina Ashoona et autres)

Urban Migration, Centre d'art indien, Hull, solo. (Jason Baerg)

2002

Dana Claxton. Waterspeak, Centre d'artiste Oboro, Montréal, solo. (Dana Claxton)

Dialogue entre Elle et moi à propos de l'Esprit des animaux, Centre d'artiste SKOL, Montréal, solo. (Sonia Robertson)

H2O ma terre : Symposium international de création in situ, Centre d'artiste Vaste et Vague, Carleton-sur-Mer, collective non-autochtone. (Virginia Pésémapéo-Bordeleau)

Invitation au voyage, Maison de la culture Frontenac, Montréal, collective non-autochtone. (Diane Obomsawin)

Le secret le mieux gardé à Montréal, Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal, collective non-autochtone. (Mary Ann Barkhouse)

Mémoire-vive, Centre d'histoire de Montréal et Centre d'artiste Dare-Dare, Montréal, collective autochtone et non-autochtone. (Nadia Myre, Raymond Dupuis, Glenna Matoush, Christine Sioui Wawanoloath)

Nadia Myre : Cont[r]act, Centre d'artiste Oboro, Montréal, solo. (Nadia Myre)

Perspectives témiscabitiennes, [lieu exact inconnu], Abitibi, collective non-autochtone. (Virginia Pésémapéo-Bordeleau)

Voir Grand / Think Big, Centre Saidye Bronfman, Montréal, collective non-autochtone. (Brian Jungen)

2003

An Indian Act Shooting the Indian Act - Live Performance, Réserve de Kitigan Zibi, solo. (Laurence Paul Yuxweluptun)

Art Forum Berlin : Illuminations, Centre d'artiste Optica, Montréal, collective non-autochtone. (Rebecca Belmore)

Art Forum Berlin : Licht, Centre d'artiste Optica, Montréal, collective non-autochtone. (Pitseolak Ashoona)

Doublures : Vêtements de l'art contemporain, Musée national des beaux-arts, Québec, collective non-autochtone. (Rebecca Belmore)

First Peoples Hall / Hall des Premières Nations, Musée canadien des civilisations, Hull, collective autochtone. (Jeff Thomas, Nadia Myre et autres)

Gravures, Cinémathèque québécoise, Montréal, solo. (Alanis Obomsawin)

Jeux de création, Grande bibliothèque nationale, Montréal, collective autochtone. (Jacques Newashish, Christine Sioui Wawanoloath, et autres)

L'école des femmes : 50 artistes canadiennes au musée, Musée d'art de Joliette, Joliette, collective non-autochtone. (Kenojuak Ashevak, Pitseolak Ashoona)

La ligne du nord : Festival d'art contemporain des Laurentides, [lieux exacts inconnus], plusieurs municipalités des Laurentides, collective non-autochtone. (Sonia Robertson, Hannah Claus)

Natshiskuataw : désert et forêt, common grounds, Maison amérindienne, Mont-St-Hilaire, duo autochtone. (Dolorès Contré Migwans, Rae Mary Taylor)

Regard à gauche / Looking Left, Centre d'artiste Articule, Montréal, collective non-autochtone. (David Garneau)

Rituel de l'immédiat, Usine C, Montréal, solo. (Raymond Dupuis)

The Dress Show : La mode dans tous ses états, Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal, collective non-autochtone. (Barry Ace)

Transmission Présence 2003, Centre d'exposition de Val-d'Or et Centre culturel communautaire de Chissassibi, collective autochtone. (Glenna Matoush, Margaret et Sheila Orr, Jean-Pierre Pelchat)

2004

Beyond Words / Au-delà des mots, Galerie Foreman, Université Bishop, Sherbrooke, collective non-autochtone. (Nadia Myre et Ruth Cuthand)

Brian Jungen – Habitat 04, cité radieuse des chats, Fonderie Darling, Montréal, solo. (Brian Jungen)

Cicatrices ou Poésie pour les aveugles, Galerie Art Mûr, Montréal, solo. (Nadia Myre)

Contigu, non-linéaire, Centre d'art indien, Hull, duo autochtone. (Hannah Claus et Bonnie Devine)

Cyber PowWow, En ligne + Centre d'artiste Oboro, Montréal, collective autochtone. (Rosalie Favell, Greg A. Hill, Archer Pechawis et autres)

David Neel : Légendes vivantes, Centre d'art indien, Hull, solo. (David Neel)

Doubles jeux : identité et culture, Musée national des beaux-arts, Québec, collective non-autochtone. (Ron Noganosh)

Éveil, Centre d'artiste VOX, Montréal, collective non-autochtone. (Mary Kunuk)

Felt Rock, Galerie BéniM, Montréal, collective non-autochtone. (Dolorès Contré Migwans et Nadia Myre)

Histoire des Amériques : « Nous venons en paix... », Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, collective non-autochtone. (Robert Houle, Kent Monkman)

L'objet-culte, Maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce, Montréal, solo. (Sylvie Paré)

L'Arche de Noé, L'Ancienne-aluminerie-de-Shawinigan, Trois-Rivières, collective non-autochtone. (Abraham Anghik et Brian Jungen)

L'Esprit animal, Fort Témiscamingue, Ville-Marie, solo. (Virginia Pésémapéo-Bordeleau)

Le grondement en elle / The roaring inside her, Centre d'artiste La Centre / Powerhouse, Montréal, collective autochtone et non-autochtone. (Sonia Robertson et Hannah Claus)

Mike Patten ?, Foyer du bâtiment des arts visuels, Université Concordia, Montréal, solo. (Mike Patten)

Niswaskw. Propositions indigènes sur l'art, Guilde canadienne des métiers d'art, Montréal, collective autochtone. (Jacques Newashish, Virginia Pésémapéo-Bordeleau, Christine Sioui Wawanoloath)

Unsettlements, Centre d'artiste Articule, Montréal, solo. (Hannah Claus)

2005

Au fil de mes jours, Musée national des beaux-arts du Québec, Québec, collective autochtone. (Rebecca Belmore, Hannah Claus, David Garneau, Faye Heavysshield, Neal McLeod, Nadia Myre, Sonia Robertson, Frank Shebageget)

Blanc de Blanc, Centre d'artiste Diagonale, Montréal, collective non-autochtone. (Dolorès Contré Migwans)

Cicatrices. Histoires partagées, Galerie Art Mûr, Montréal, solo. (Nadia Myre)

Delegates : Chiefs on the Earth and Sky, Dans le cadre du Mois de la Photo, [lieu exact inconnu], Montréal, solo. (Arthur Renwick)

Ginette Aubin – Tracer, voir : pierre, papier, empreinte, Guilde canadienne des métiers d'art, Montréal, solo. (Ginette Kakakos Aubin)

Langage of Intercession : Native Media and New Media Artists, Centre d'artistes Oboro, Dazibao et Articule, Montréal, collective autochtone. (KC Adams, Dana Claxton, Skawennati Tricia Fragnito, Archer Pechawis et autres)

Le livre d'artiste : Images écrites des Premières Nations, Grande bibliothèque nationale, Montréal, collective autochtone. (Dolorès Contré Migwans, Jean-Pierre Pelchat, Christine

Sioui Wawanoloath, Glenna Matoush, Virginia Pésémapéo-Bordeleau, Raymond Dupuis, Ginette Aubin, Raphael Benedict et autres)

Les objets profanes, sacrés, plusieurs centres d'exposition en Abitibi (La Sarre, Amos, Ville-Marie, Val-d'Or, Rouyn-Noranda), solo. (Virginia Pésémapéo-Bordeleau)

Make Art like Ron, Office national du Film du Canada, Montréal et École de Kahnawake, Kahnawake, collective autochtone. (Ron Noganosh)

Mike Patten, Galerie Pierre-François Ouellette art contemporain, Montréal, solo. (Mike Patten)

Nouvelles acquisitions de la CPOA, Musée national des beaux-arts, Québec, collective non-autochtone. (Nadia Myre)

Œuvres de Virginia P. Bordeleau et Christine Sioui Wawanoloath, Musée des Abénakis, Odanak, duo autochtone. (Virginia P. Bordeleau et Christine Sioui Wawanoloath)

Urbaine urbanité 3. Visites, voisinages et promenades, Parc St-Aloysius, Quartier Hochelaga-Maisonneuve, Montréal, collective non-autochtone. (Sonia Robertson)

2006

Art en ville / Art in the City, Stuart Hall, Montréal, collective non-autochtone. (Mike Patten)

Brian Jungen, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, solo. (Brian Jungen)

Escapade enluminée, Galerie Foreman, Université Bishop, Sherbrooke, collective non-autochtone. (Mike Patten)

Le Patrimoine écrit des Premières Nations : explorer, annoter, révéler, Grande bibliothèque nationale, Montréal, collective autochtone (Raymond Dupuis, Virginia Pésémapéo Bordeleau, Glenna Matoush et autres)

Mondrian's Garden, Galerie Pierre-François Ouellette art contemporain, Montréal, solo, (Mike Patten)

Mots Perdus, Galerie Pierre-François Ouellette art contemporain, Montréal, collective non-autochtone. (Mike Patten)

Newa, Maison amérindienne de Mont-St-Hilaire, Mont-St-Hilaire, solo. (Jacques Newashish)

Œuvres sur papier, Galerie Pierre-François Ouellette art contemporain, Montréal, collective non-autochtone. (Mike Patten)

OSEZ! Ateliers ouverts 2006, Bibliothèque Gabrielle-Roy, Québec, collective non-autochtone. (Ludovic Boney)

Paul Butler's collage party, Galerie Pierre-François Ouellette art contemporain, Montréal, collective non-autochtone. (Mike Patten)

Rencontre internationale d'art performance de Québec : Art sauvage, Centre d'artiste Le Lieu, Québec, collective autochtone. (Lori Blondeau, Candice Hopkins, Cheryl L'Hirondelle, James Luna et Sonia Robertson)

Robert Davidson : Au seuil de l'abstraction, Musée McCord, Montréal, solo. (Robert Davidson)

Son et vision : L'image photographique et vidéographique..., Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal, collective non-autochtone. (Rebecca Belmore)

Symposium des Premières Nations, Vieux-Wendake, Wendake, collective autochtone. (Jacques Newashish, Virginia Pésémapéo Bordeleau et autres)

Vivre la Ville, Galerie la Clarté-Dieu, Québec, collective non-autochtone. (Ludovic Boney)

2007

Art nomade, Centre d'artiste Le Lobe, Chicoutimi, collective non-autochtone. (Terrance Houle)

Artivistic 2007 [Espaces in.occupés / Un.occupied Space], que veut dire Autochtone?, Parc Sans-Nom, Centres d'artistes Dare-Dare et Articule, Montréal, collective autochtone. (Melissa Mollen-Dupuis, Emilie Monnet et autres)

Atipik (Quinzaine des cultures), Cégep du Vieux-Montréal, Montréal, collective autochtone. (Walter Kahero:ton Scott, Glenna Matoush, Raymond Dupuis, Christine Sioui Wawanoloath, Nadia Myre et Sylvain Rivard)

Au-delà de la voûte / Beyond the Vault and Beyond, Espace les Neuf Sœurs, Montréal, collective non-autochtone. (Mike Patten)

Biennale d'art contemporain de Montréal : Remuer ciel et terre / Crack the Sky, plusieurs lieux à Montréal, collective non-autochtone. (Kent Monkman, Annie Pootoogook, Brian Jungen et Dana Claxton)

Bonnie Devine : Medicine River, Centre d'artiste AXENEO7, Gatineau, solo. (Bonnie Devine)

Horizons, Guilde canadienne des métiers d'art, Montréal, solo. (Jean-Pierre Pelchat)

Hunting Scenes and Other Amusements from the Great North West, Galerie Pierre-François Ouellette art contemporain, Montréal, solo. (Kent Monkman)

Le Mois de la Photo 2007 : Explorations narratives, plusieurs lieux à Montréal, collective non-autochtone. (Rebecca Belmore)

Les Poissons rouges, Palais des arts Harricana, Amos, solo. (Virginia Pésémapéo Bordeleau)

Lost Thoughts, Centre d'artiste Action Art Actuel, St-Jean-sur-Richelieu, solo. (Mike Patten)

Mémoire de Lunes et de Terre, Maison des arts et de la culture de Brompton, Sherbrooke, solo. (Dolorès Contré Migwans)

Nia, notre monde, Maison de la culture Ahuntsic, Montréal, collective autochtone. (Sylvain Rivard, Christine Sioui Wawanoloath et autre)

Os Brûlé II, Forêt Simoncouche, Réserve Faunique des Laurentides (UQAC), collective non-autochtone. (Eruoma Awashish)

Parcours identitaire, Grande bibliothèque nationale, Montréal, collective autochtone. (Jean-Pierre Pelchat, Jim Logan, Christine Sioui Wawanoloath, Maria Hupfield, Walter Kahero:ton Scott et autres)

Shelley Niro. Almost Fallen, Centre d'artiste Oboro, Montréal, solo. (Shelley Niro)

Sous la peau, Jardin des Premières Nations, Jardin Botanique de Montréal, solo. (Raphael Benedict)

The Plain Truth Project, Galerie Sandra Goldie, Montréal, solo. (Jason Baerg)

Tissu conjonctif, Musée des maîtres et artisans du Québec, Montréal, collective non-autochtone. (Sherry Farell Racette et Dolorès Contré Migwans)

Au fil de mes jours, Musée canadien des civilisations, Hull, collective autochtone. (Rebecca Belmore, Hannah Claus, David Garneau, Faye Heavysield, Neal McLeod, Nadia Myre, Sonia Robertson, Frank Shebageget)

Transitions 2 : L'art contemporain des Indiens et des Inuit du Canada, Centre d'art indien, Hull et Musée amérindien de Mashteuiatsh, collective autochtone. (Jane Ash Poitras, Carl Beam, Lance Bélanger, Joane Cardinal-Schubert, Robert Houle, Jim Logan, Marianne Nicolson, Shelley Niro, Ron Noganosh, David Ruben Piqtoukun, Oviloo Tunnillie, Sharky Toonoo et autres)

2008

Art dissident : Art + Anarchie 2008, Métro Place d'Armes, Montréal, collective non-autochtone. (Tania Willard)

Contemporanéité, Musée huron-wendat, Wendake, collective autochtone. (Katia Kurtness, Arthur Renwick, Glenna Matoush, Pitaloosie Saila, Rosalie Favell, Annie Pootoogook, David Garneau, Maria Hupfield, Greg Staats et Jason Baerg)

Daphne Odjig – quatre décennies de gravures, Musée canadien des civilisations, Hull, solo. (Daphne Odjig)

Délestages, Maison de la culture Côte-des-Neiges, Montréal, solo. (Hannah Claus)

Dialogue avec un sauvage : perspectives contemporaines, Grande bibliothèque nationale, Montréal, collective autochtone. (Raphael Benedict, Walter Kahero:ton Scott et autres)

Faye Heavyshield : nouvelles œuvres, Centre d'artiste AXENEO7, Gatineau, solo. (Faye Heavyshield)

Ignition, Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal, collective non-autochtone. (Mark Igloliorte)

Invisible seams : Continuity and Traditions in Contemporary Textile, Centre d'art indien, Hull, collective autochtone. (Christi Belcourt, Bob Boyer, Hannah Claus, Katia Kurtness et autres)

Izhikawe : To Leave Tracks to a Certain Place, Galerie FOFA, Université Concordia, Montréal, collective autochtone. (Jason Baerg, Janice Toulouse, Hannah Claus, Ellen Gabriel, Nadia Myre, Arthur Renwick, Ryan Rice, Jean-Pierre Pelchat et autres)

L'Île de la Tortue, Musée huron-wendat, Wendake, solo. (Christine Sioui Wawanoloath)

La Reconquête : enfer, purgatoire, paradis, Centre d'artiste Le Lieu, Québec, solo. (Domingo Cisneros)

La rencontre, Y Cyfarfod, The Meeting, Nitu Natshisquataw, Maison Hamel-Bruneau, Québec, collective non-autochtone. (Nadia Myre et Dolorès Contré Migwans)

L'écrit de la terre, Musée amérindien de Mashteuiatsh, Mashteuiatsh, collective autochtone et non-autochtone. (Jacques Newashish et autre)

Les piliers du monde, Musée huron-wendat, Wendake, duo autochtone. (Tehariulen Michel Savard et France Gros-Louis Morin)

L'Esprit de Diane, Musée amérindien de Mashteuiatsh, Mashteuiatsh, solo. (Diane Robertson)

Lore, Galerie Foreman, Université Bishop, Sherbrooke, collective autochtone. (Tania Willard, Duane Linklater, Jason Lujan)

Marcher avec l'esprit, Musée huron-wendat, Wendake, solo. (Virginia Pésémapéo-Bordeleau)

Matusie Iyaituk : La liberté de rêver, Guilde canadienne des métiers d'art, Montréal, solo. (Matusie Iyaituk)

- Mère de tant d'enfants**, Musée des Abénakis, Odanak, solo. (Alanis Obomsawin)
- Nadia Myre : À fleur de peau**, Musée d'art contemporain des Laurentides, St-Jérôme, solo. (Nadia Myre)
- Norval**, Musée amérindien de Mashteuiatsh, Mashteuiatsh, solo. (Norval Morriseau)
- Objets trouvés / Lost and Found**, Galerie Visual Voice, Montréal, collective non-autochtone. (Mike Patten)
- Œuvres authentiques : nouveau regard**, Galerie Bernard, Montréal, collective non-autochtone. (Raymond Dupuis)
- Os Brûlé III**, Musée amérindien de Mashteuiatsh, Mashteuiatsh, collective non-autochtone. (Eruoma Awashish)
- Paysages extérieurs**, Musée huron-wendat, Wendake, solo. (Ludovic Boney)
- Sculptures inuit**, Guilde canadienne des métiers d'art, Montréal, collective autochtone. (Nuna Parr, John Kavik, David Ruben Piqtoukun, Abraham Anghik et autres)
- Sketches**, Galerie MFA, Université Concordia, Montréal, solo. (Mark Igloliorte)
- Spirited**, Centre d'artiste Articule, Montréal, solo. (Ryan Rice)
- Tehariolin : Zacharie Vincent et ses amis**, Espace 400^e, Québec, collective autochtone et non-autochtone. (Edward Poitras, Jeff Thomas, Greg Staats et autres)
- Territoires et signaux urbains**, Galerie Bernard, Montréal, solo. (Raymond Dupuis)
- Territoires matricés**, Centre d'artiste MATERIA, Québec, collective non-autochtone. (Ludovic Boney)
- The Stamp Show**, Galerie Visual Voice, Montréal, collective non-autochtone. (Mike Patten)
- Wampum 400. Jardins éphémères de l'Espace 400^e**, Espace 400^e, Québec, duo autochtone. (Sonia Robertson et Domingo Cisneros)

2009

- Abénakis féminin**, Salle de diffusion Parc-Extension, Montréal, duo autochtone. (Alanis Obomsawin et Christine Sioui Wawanoloath)
- Art souterrain**, [lieu exact inconnu], Montréal, collective non-autochtone. (Diane Obomsawin)
- Azaban Nokidah8zid (Azaban le pacifique)**, Musée des Abénakis, Odanak et Musée huron-wendat, Wendake, solo. (Christine Sioui Wawanoloath)

Blanc, Centre d'exposition d'Amos, Amos, collective non-autochtone. (Virginia Pésémapéo Bordeleau)

Cartographie imaginée, Jardin des Premières Nations, Jardin Botanique de Montréal, Montréal, solo. (France Trépanier)

Célébration des voies / Voix de femmes, Centre d'artiste Créatio, Magog, collective non-autochtone. (Virginia Pésémapéo Bordeleau)

Collection annuelle d'estampes de Cap Dorset, Guilde canadienne des métiers d'art, Montréal, collective autochtone. (Kenojuak Ashevak, Tim Pitsiulak, Etee Pootoogook, Kananginak Pootoogook, Pitaloosie Saila et autres)

Cosmogonies des Premières Nations, Grande bibliothèque nationale, Montréal, collective autochtone. (Nadia Myre, Ginette Aubin, Kyle Bonspille, Raymond Dupuis, Katia Kurtness, Glenna Matoush, Virginia Pésémapéo Bordeleau, Christine Sioui Wawanoloath et autres)

Danse au Berdache, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal, solo. (Kent Monkman)

Gépèq, Souffle de résistance : images et actes pour l'art actuel amérindien, Centre d'artiste La Filature, Gatineau, collective autochtone. (Domingo Cisneros, Sonia Robertson, Teharihulen Michel Savard, Louis-Karl Picard-Sioui, Eruoma Awashish)

Hochelaga revisité, MAI, Montréal, collective autochtone. (Nadia Myre, Jason Baerg, Lori Blondeau, Martin Loft, Cathy Mattes, Ariel Lightningchild Smith)

Îcône. Le sens du sacré, Musée amérindien de Mashteuiatsh, Mashteuiatsh, solo. (Eruoma Awashish)

La Loi sur les Indiens revisitée, Musée huron-wendat, Wendake, collective autochtone. (Eruoma Awashish, Maria Hupfield, France Gros-Louis Morin, Nadia Myre, Louis-Karl Picard-Sioui, Teharihulen Michel Savard, Angela Sterritt et Jackie Traverse)

La rencontre, Y Cyfarfod, The Meeting, Nitu Natshisquataw, Maison du costume et du textile, St-Lambert, collective non-autochtone. (Nadia Myre et Dolorès Contré Migwans)

L'écrire en peinture, Galerie Orange, Montréal, collective non-autochtone. (Nadia Myre)

L'écrit de la terre, Musée des Abénakis, Odanak, collective autochtone et non-autochtone. (Jacques Newashish et autre)

L'Étincelle du Phénix, Galerie Simon Blais, Montréal, collective non-autochtone. (Mark Igloliorte)

Le monde à l'envers / The World Upside Down, Musée d'art de Joliette, Joliette, collective autochtone et non-autochtone. (Ahmoo Angecone, Lori Blondeau, Rosalie Favell, Cheryl L'Hirondelle, Terrance Houle, Joyce Kakegamic, Jim Logan, Shelley Niro)

Les 5 plaisirs capiteux, Salle Augustin-Chénier, Ville-Marie, collective non-autochtone. (Virginia Pésémapéo Bordeleau)

Les frontières invisibles, Galerie l'Oeuvre de l'autre, Université du Québec à Chicoutimi, Chicoutimi, collective non-autochtone. (Eruoma Awashish)

My Top Ten Favorite Things, Galerie Visual Voice, Montréal, collective non-autochtone. (Mike Patten)

Nadia Myre : Landscape of Sorrow and Other New Works, Galerie Art Mûr, Montréal, solo. (Nadia Myre)

Nish Layers / Couches anishinaabe, Galerie Ritchies, Montréal, solo. (Glenna Matoush)

Nomade : La collection Loto-Québec en mouvement, Espace Création Loto-Québec, Montréal et Musée national des beaux-arts, Québec, collective non-autochtone. (Nadia Myre)

Primary Manifestos, Centre d'artiste AXENEO7, Gatineau, solo. (Jason Baerg)

Rashid et Rosetta, Centre d'artiste Oboro, Montréal et En ligne, collective non-autochtone. (Skawennati Tricia Fragnito)

Sentier Art3, Parc régional Bois de Belle-Rive, Mirabel, collective non-autochtone. (Nadia Myre)

Sur la carte, Guilde canadienne des métiers d'art, Montréal, collective autochtone. (Nadia Myre, Alec Lawson Tuckatuck et autres)

Time Off, Galerie Art Mûr, Montréal, collective non-autochtone. (Mark Iglioriote)

Traditions contemporaines : Shuvinaï Ashoona et Annie Pootoogook, Galerie Pierre-François Ouellette art contemporain, Montréal, duo autochtone. (Shuvinaï Ashoona et Annie Pootoogook)

2010

20 x 20, Centre des textiles contemporains de Montréal, Montréal, collective non-autochtone. (Mike Patten)

28^e Symposium international d'art contemporain de Baie-St-Paul, Aréna et Musée d'art contemporain, Baie-St-Paul, collective non-autochtone. (Nicholas Galanin, Sonny Assu)

Amik(waa), Centre d'artiste Oboro, Montréal, solo. (Caroline Monnet)

Art souterrain – Nuit blanche Montréal 2010, Centre de commerce mondial, Montréal, collective non-autochtone. (Hannah Claus)

Azaban Nokidah8zid (Azaban le pacifique), Musée huron-wendat, Wendake, solo. (Christine Sioui Wawanoloath)

Biennale nationale de sculpture contemporaine, Galerie d'art du Parc, Trois-Rivières, collective non-autochtone. (Rebecca Belmore)

Célébration des voies / voix de femmes, Centre d'exposition de La Sarre, La Sarre, collective non-autochtone. (Virginia Pésémapéo Bordeleau)

Ces artistes qui impriment – Un regard sur l'estampe au Québec depuis 1980, Grande bibliothèque nationale, et Centre d'archives, Montréal, collective non-autochtone. (Nadia Myre)

Chimère, Musée national des beaux-arts, Québec, collective non-autochtone. (Nick Sikkuark)

Collection annuelle d'estampes de Cap Dorset, Guilde canadienne des métiers d'art, Montréal, collective autochtone. (Kenojuak Ashevak, Pitaloosie Saila, Shuvinai Ashoona, Tim Pitseulak, Kananginak Pootoogook et autres)

Construire, Maison de la culture Mercier, Montréal, collective non-autochtone. (Virginia Pésémapéo Bordeleau)

Diabolique, Galerie de l'UQAM, Université du Québec à Montréal, Montréal, collective non-autochtone. (Rebecca Belmore, David Garneau, Dana Claxton)

Encerclé (dans le cadre de Women of the Arctic), Centre d'artiste La Centrale / Powerhouse, Montréal, collective autochtone. (Jessie Koneak Jones et autres)

Femmes artistes. L'éclatement des frontières 1965-2000, Musée national des beaux-arts, Québec, collective non-autochtone. (Nadia Myre)

Fragments de culture, Musée amérindien de Mashteuiatsh, Mashteuiatsh, solo. (Sophie Kurtness)

John Sabourin, artiste déné, Guilde canadienne des métiers d'art, Montréal, solo. (John Sabourin)

La Loi sur les Indiens revisitée, Musée des Abénakis, Odanak, collective autochtone. (Eruoma Awashish, Maria Hupfield, Nadia Myre, Louis-Karl Picard-Siouï, Teharihulen Michel Savard et autres)

La rencontre, Y Cyfarfod, The Meeting, Nitu Natshisquataw, Maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce, Montréal, collective non-autochtone. (Nadia Myre et Dolorès Contré Migwans)

Le long d'un pré, Centre culturel Gérard-Quellet, St-Jean-Port-Joli, collective non-autochtone. (Ludovic Boney)

L'Esprit de Diane, Musée huron-wendat, Wendake, solo. (Diane Robertson)

Les Nords Magnétiques, Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal, collective non-autochtone. (Zacharias Kunuk)

Ningeokuluk Teevee – Dessins récents, Galerie Elca London, Montréal, solo. (Ningeokuluk Teevee)

(Out of) Control, Galerie Art Mûr, Montréal, solo. (Mike Patten)

Papier 10 – Foire d'art contemporain sur papier, Galerie Art Mûr, Montréal, collective non-autochtone. (Nadia Myre)

Recent paintings, Centre d'artiste Eastern Bloc, Montréal, solo. (Mark Igloliorte)

REPÉRAGE II, Collection Loto-Québec et Collection ville de Trois-Rivières, Centre d'exposition Raymond-Lasnier, Trois-Rivières, collective non-autochtone. (Raphael Benedict)

Sculptures et dessins inuit, Guilde canadienne des métiers d'art, Montréal, collective autochtone. (Kanaginak Pootogook, Kenojuak Ashevak, Oviloo Tunnilie et autres)

Trans-culturation, Musée des Abénakis, Odanak, solo. (Eruoma Awashish)

Voler du temps, Galerie l'Oeuvre de l'Autre, Université du Québec à Chicoutimi, Chicoutimi, collective non-autochtone. (Eruoma Awashish)

WURLD, Musée d'art contemporain de Montréal, Montréal, collective autochtone et non-autochtone. (Jordan McKenzie)

2011

11 nations, Marché Bonsecours, Montréal, collective autochtone. (Alec Lawson Tuckatuck, Ellen Gabriel, Eruoma Awashish, France Trépanier, Jacques Newashish, Carmen Hathaway et autres)

20^e vidéo de femmes dans le parc, [lieu exact inconnu], Montréal, collective non-autochtone. (Diane Obomsawin)

29^e Symposium d'art contemporain de Baie-St-Paul, Aréna et Musée d'art contemporain, Baie-St-Paul, collective non-autochtone. (Rebecca Belmore et Diane Obomsawin)

Abstractions des artefacts, Galerie Nicolas Robert, Montréal, solo. (Robert Houle)

Baronesque, Maison du Conseil des Arts, Montréal, collective non-autochtone. (Mike Patten)

Biennale de Montréal 2011 : La tentation du hasard, École des beaux-arts, Montréal, collective non-autochtone. (Nadia Myre)

Bird Messengers, MAI, Montréal, collective autochtone. (Émilie Monnet, Moe Clark, Glenna Matoush)

BYOB « Bring Your Own Beamer », Centre canadien d'architecture, Montréal, collective non-autochtone. (Walter K. Scott)

C'est avec la couronne que j'ai conclu un traité, Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal, solo. (Kent Monkman)

Carte blanche. Rétrospective 1986-2011, Musée des Abénakis, Odanak, solo. (Carmen Hathaway)

Condoléances Effort Liminal Sans Titre, Centres d'artistes Oboro et Articule, Montréal, solo. (Greg Staats)

Cosmogonies des Premières Nations, Maison des Jésuites de Sillery, Québec, collective autochtone. (Nadia Myre, Ginette Aubin, Kyle Bonspille, Raymond Dupuis, Katia Kurtness, Glenna Matoush, Virginia Pésémapéo Bordeleau, Christine Sioui Wawanoloath et autres)

Des Sioux aux oiseaux, Galerie Fontaine des Arts, Rouyn-Noranda, solo. (Virginia Pésémapéo Bordeleau)

Dessins par Kananginak, Galerie L'Envol du Huard, Mont Tremblant, solo. (Kananginak Pootoogook)

Fragments de territoires, Maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce, Montréal, collective non-autochtone. (Sonia Robertson)

Guide de voyage, Guilde canadienne des métiers d'art, Montréal, duo autochtone. (Martin Loft et Chris Bose)

Haida Art : Mapping an Ancient Language, Musée canadien des civilisations, Hull, solo. (Robert Davidson)

In a Word, Galerie Visual Voice, Montréal, collective non-autochtone. (Mike Patten)

[In-ter-pri-tey-shunz], Galerie FOFA, Université Concordia, Montréal, collective non-autochtone. (Skawennati Tricia Fragnito)

La Loi sur les Indiens revisitée, Musée McCord, Montréal, collective autochtone. (Eruoma Awashish, Maria Hupfield, Nadia Myre, Louis-Karl Picard-Sioui, Teharihulen Michel Savard et autres)

L'Atelier, Galerie Pierre-François Ouellette art contemporain, Montréal, solo. (Kent Monkman)

La Triennale québécoise 2011. Le travail qui nous attend, Musée d'art contemporain, Montréal, collective non-autochtone. (Mark Igloliorte)

MAMU Ensemble, Musée Shaputuan, Uashat, collective autochtone. (Carmen Hathaway et autres)

Mens-moi / Please Lie to Me, Galerie Art Mûr, Montréal, collective non-autochtone. (Nadia Myre)

Mistamish, Centre d'histoire et d'archéologie de la Métabetchouan, Alma, solo. (Sonia Robertson)

MoZ en Cinq temps, Musée des Abénakis, Odanak et Musée huron-wendat, Wendake, solo. (Sylvain Rivard)

Nadia Myre : Rencontres – Encounters, Musée d'art contemporain des Laurentides, St-Jérôme, solo. (Nadia Myre)

Procuste, Centre d'exposition Raymond-Lasnier, Trois-Rivières, solo. (Raphael Benedict)

Réflexions contemporaines, Guilde canadienne des métiers d'art, Montréal, collective autochtone. (Shuvinaï Ashoona et autres)

Sans titre (Branche 8), Jardin des Premières Nations, Jardin Botanique de Montréal, solo. (Simon M. Benedict)

Scream 5, Galerie Friendship Cove, Montréal, collective non-autochtone. (Walter K. Scott)

Se Reconnaître, Centre d'artiste Espace Virtuel, Chicoutimi, collective non-autochtone. (Kent Monkman et Nadia Myre)

Symposium d'art multidisciplinaire + de Land Art, Centre national d'exposition, Jonquière, collective non-autochtone. (Sonia Robertson, Eruoma Awashish, Sophie Kurtness et Mendy Bossum Launière)

Tipi de Briques + Carbone régénérateur, Maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce, Montréal, duo autochtone. (Jacques Newashish et Raymond Dupuis)

Tribe, Centre d'artiste Optica, Montréal, collective autochtone. (Rebecca Belmore, Dana Claxton, James Luna et Cecile Brass)

Two Ways of Seeing, Galerie Donald Browne, Montréal, solo. (Mark Igloliorte)

2012

11^e Symposium international d'art in situ des Jardins du Précambrien, Jardins du Précambrien, Val-David, collective non-autochtone. (Terrance Houle)

1000 jours pour la planète, Jardin des Premières Nations, Jardin Botanique de Montréal, collective autochtone. (Nadia Myre, Jaques Newashish, Sonia Robertson et autres)

À ciel ouvert. Le nouveau plénarisme, Musée national des beaux-arts, Québec, collective non-autochtone. (Mark Igloliorte)

Artwork by Ellen Gabriel, Centre culturel de Kahnawake, Kahnawake, solo. (Ellen Gabriel)

Ashamet, Bibliothèque publique de Chicoutimi, Chicoutimi, solo. (Lydia Mestokosho-Paradis)

Baliser le territoire (Première biennale d'art contemporain autochtone), Galerie Art Mûr, Montréal, collective autochtone. (Sonny Assu, Jason Baerg, Carl Beam, Rebecca Belmore, Keven Lee Burton, Hannah Claus, Bonnie Devine, Raymond Dupuis, Edgard Heap of Birds, Nicholas Galanin, Greg Hill, Robert Houle, Maria Hupfield, Glenna Matoush, Nadia Myre, Marianne Nicolson, Mike Patten, Arthur Renwick, Sonia Robertson, Greg Staats, Tania Willard et autres)

Bob Boyer, Le travail d'une vie, Musée canadien des civilisations, Hull, solo. (Bob Boyer)

Célébration des voies / voix de femmes, Galerie Ars Longa, Montréal, collective non-autochtone. (Virginia Pésémapéo Bordeleau)

Création-sur-le-champ Land Art 2012, Pavillon de la Pomme, Mont-St-Hilaire, collective non-autochtone. (Sonia Robertson)

Des choses suspendues, Maison de la culture Côte-des-Neiges, Montréal, collective non-autochtone. (Hannah Claus)

Fragments de territoires, Centre d'artiste Langage Plus, Alma, collective non-autochtone. (Sonia Robertson)

Hors champ, Centre d'artiste Espace Virtuel, Chicoutimi, collective non-autochtone. (Arthur Renwick)

Illusion apparente, Galerie l'Oeuvre de l'Autre, Université du Québec à Chicoutimi, Chicoutimi, collective non-autochtone. (Lydia Mestokosho-Paradis)

Kent Monkman : Miss America, Galerie Pierre-François Ouellette art contemporain, solo. (Kent Monkman)

La collection Loto-Québec s'expose, Musée d'art contemporain, Baie-St-Paul, collective non-autochtone. (Nadia Myre)

La naissance du tabac, Jardin des Premières Nations, Jardin Botanique de Montréal, Montréal, solo. (Sonia Robertson)

Le corps en question(s), Galerie de l'UQAM, Université du Québec à Montréal, Montréal, collective non-autochtone. (Nadia Myre)

Les particules élémentaires, Centre d'artiste Oboro, Montréal, collective autochtone et non-autochtone. (Hannah Claus)

- L'Esprit de Diane**, Centre national d'exposition, Jonquière, solo. (Diane Robertson)
- Machines : Les formes du mouvement. MANIF D'ART 6**, [lieu exact inconnu], Québec, Wendake et Lévis, collective non-autochtone. (Mike Patten et Diane Obomsawin)
- Masques, dessins et autres esprits rieurs**, Guilde canadienne des métiers d'arts, Montréal, solo. (Christine Sioui Wawanoloath)
- Meditations on Blake Lake**, Galerie Art Mûr, Montréal, solo. (Nadia Myre)
- Nadia Myre. Réflexion sur le territoire**, Galerie du Rift, Ville-Marie, solo. (Nadia Myre)
- Natapatuakan (Quête)**, Centre d'artiste BANG / Séquence, Chicoutimi, duo autochtone. (Sonia Robertson et Sophie Kurtness)
- Obom**, Musée huron-wendat, Wendake, solo. (Diane Obomsawin)
- Offrandes**, Centre d'artiste Vaste et Vague, Carleton-sur-Mer et Place des Festivals, Montréal, solo. (France Trépanier)
- Os Brûlé V : poésie, performance, mantique**, Forêt Simoncouche, Réserve faunique des Laurentides, collective non-autochtone. (Melissa Mollen Dupuis, Sonia Robertson)
- Papier 12 – Foire d'art contemporain sur papier**, Quartier des Festivals, Montréal, collective non-autochtone. (Nadia Myre)
- Performance radiophonique**, Parc communautaire de Mashteuiatsh et Centre d'artiste BANG / Séquence, Chicoutimi, collective non-autochtone. (Sonia Robertson)
- q t p o c Montréal**, Centre d'artiste Articule, Montréal, collective non-autochtone. (Walter K. Scott)
- Reliques et Passages**, Musée amérindien de Mashteuiatsh, Mashteuiatsh, solo. (Eruoma Awashish)
- Sky Ecchymosis (dans le cadre de Women of the Arctic)**, Centre d'artiste La Centrale / Powerhouse, Montréal, duo autochtone. (Shuvinai Ashoona et Ningeokuluk Teevee)
- The Berger Project**, Galerie FOFA, Université Concordia, Montréal, solo. (Wahsontiio Susan Cross)
- Trêve créative**, Musée amérindien de Mashteuiatsh, Mashteuiatsh, solo. (Katia Kurtness)
- Voilà!**, Centre d'exposition de Rouyn-Noranda, Rouyn-Noranda, collective non-autochtone. (Nadia Myre)
- WAPAHTA**, Galerie Casa Obscura, Montréal, collective autochtone. (Collectif ITWÉ : Caroline Monnet, Keven Lee Burton et Sébastien Aubin)
- Zoo**, Musée d'art contemporain, Montréal, collective non-autochtone. (Brian Jungen)

2013

Art québécois et canadien - Exposition permanente, Pavillon Claire et Marc Bourgie, Musée des beaux-arts, Montréal, collective non-autochtone. (Nadia Myre, Brian Jungen, Kent Monkman, Annie Pootoogook, Norval Morrisseau)

Agir. Symposium d'art contemporain de Baie-St-Paul, Aréna et Musée d'art contemporain, Baie-St-Paul, collective non-autochtone. (Eruoma Awashish)

AKAKHONSA' Fabuleux dédoublements, Maison de la culture Frontenac, Montréal, collective autochtone. (Norval Morrisseau, Domingo Cisneros, Virginia Pésémapéo Bordeleau, Diane Robertson, David Garneau, Nadia Myre, Sonia Robertson, Sophie Kurtness, Sylvie Paré, Hannah Claus, Lydia Mestokosho Paradis, Eruoma Awashish, Mike Patten et Kent Monkman)

Beat Nation, Musée d'art contemporain, Montréal, collective autochtone. (Jackson 2Bears, Sonny Assu, Bear Witness, Jordan Bennett, Keven Lee Burton, Dana Claxton, Maria Hupfield, Mark Igloliorte, Geronimo Inutiq aqa Madeskimo, Brian Jungen, Cheryl L'Hirondelle, Kent Monkman, Nicholas Galanin et autres)

Biennale internationale du lin de Port-Neuf – Bien de famille, Moulin de la Chevrotière, Deschambault-Grondine, collective non-autochtone. (Hannah Claus)

C'est notre histoire. Premières Nations et Inuit du XXI^e siècle, Musée de la civilisation, Québec, collective autochtone. (Jacques Newashish, France Trépanier, Nadia Myre, Teharihulen Michel Savard, Virginia Pésémapéo Bordeleau, Hannah Claus, Marc Siméon, Glenna Matoush et Lydia Mestokosho Paradis)

Chacun montre à chacun, Galerie Trois Points, Montréal, collective non-autochtone. (Pudlo Pudlat)

Couverture fantôme, Le Cercle, Québec, duo autochtone et non-autochtone. (Raphael Benedict)

De la porcelaine à l'œuvre, Galerie Art Mûr, Montréal, collective non-autochtone. (Nicholas Galanin)

Débarcadère, SBC art contemporain, Montréal, collective autochtone et non-autochtone. (Zacharias Kunuk et Peter Pitseolak)

Décolonisez-moi, Galerie Foreman, Université Bishop, Sherbrooke, collective autochtone. (Sonny Assu, Jordan Bennett, Cheryl L'Hirondelle, Bear Witness et autres)

Dessins au pluriel : perspectives contemporaines d'artistes de Cap Dorset, Guilde canadienne des métiers d'art, Montréal, collective autochtone. (Tim Pitseulak, Itee Pootoogook, Kananginak Pootoogook et autres)

Diversité inspirante, Musée Shaputuan, Uashat, collective autochtone et non-autochtone. (Lydia Mestokosho Paradis, Christine Sioui Wawanoloath, Ginette Aubin)

En visite chez soi / Visiting Home, Galerie Donald Browne, Montréal, solo. (Mark Igloliorte)

Ginette Aubin – Le sentier des appartenances, Guilde canadienne des métiers d'art, Montréal, solo. (Ginette Aubin)

lçône et iconographie dans l'art des Premières Nations, Guilde canadienne des métiers d'art, Montréal, collective autochtone. (Ginette Aubin, Christine Sioui Wawanoloath et autre)

Indigène et Urbain, Musée canadien des civilisations, Hull, collective autochtone. (Jeff Thomas, Caroline Monnet, Bear Witness, Terrance Houle et autres)

It Might Also Choose to Unmake Itself, Galerie WWTWO, Montréal, collective non-autochtone. (Walter K. Scott)

La conscience du réseau, SBC art contemporain, Montréal, collective non-autochtone. (Skawennati Tricia Fragnito)

Le projet peinture, Galerie de l'UQAM, Université du Québec à Montréal, Montréal, collective non-autochtone. (Kent Monkman)

Les traces matérielles, la temporalité et le geste en art contemporain, Galerie Leonard & Bina Ellen, Université Concordia, Montréal, collective non-autochtone. (Mark Igloliorte)

Manidoo-Be-Uhyahuk, Galerie Nicolas Robert, Montréal, solo. (Robert Houle)

Manifestitpi, Centre d'artiste AXENEO7, Gatineau, collective autochtone. (Collectif ITWÉ : Caroline Monnet, Keven Lee Burton et Sébastien Aubin)

Maria Hupfield : performance : lab, Galerie Hugues Charbonneau, Montréal, solo. (Maria Hupfield + invités : Scott Benesiinaabandan et Émilie Monnet)

Nadia Myre. Œuvres multidisciplinaires, Maison de la culture Marie-Uguay, Montréal, solo. (Nadia Myre)

#nerveridle, Galerie Art Mûr, Montréal, solo. (Sonny Assu)

New Battleground, Centre d'artiste AXENEO7, Gatineau, solo. (Victoria Ransom + invité : Greg Staats)

On Set : Making Mustang Suite, Galerie Média, Université Concordia, Montréal, solo. (Dana Claxton)

Peinture fraîche et nouvelle construction, Galerie Art Mûr, Montréal, collective non-autochtone. (Victoria Ransom)

Pmola et Phanem, Musée des Abénakis, Odanak, duo autochtone. (Sylvain Rivard et autre)

Porter son identité. La collection des Premiers peuples, Musée McCord, Montréal, collective autochtone. (Maria Hupfield, Terrance Houle et autres)

Prix Diagonale, Centre d'artiste Diagonale, Montréal, collective non-autochtone. (Lydia Mestokosho Paradis)

Projet Bas-Saguenay, La Petite École, l'Anse-St-Jean, collective non-autochtone. (Eruoma Awashish)

Québec décapé, Centre d'artiste Espace F, Matane, collective non-autochtone. (Sonia Robertson)

Qui suis-je? L'identité autochtone au 21^e siècle, Maison des Jésuites de Sillery, Québec, collective autochtone. (Sonny Assu, Rebecca Belmore, Nadia Myre, Victoria Ransom, Nicholas Galanin, Mike Patten, Terrance Houle)

Reliques et Passages, Musée huron-wendat, Wendake et Musée des Abénakis, Odanak, solo. (Eruoma Awashish)

Renaître. Symposium de Land Art, Camping de la Plage Robertson, Mashteuiatsh, collective autochtone. (Nadia Myre, Jessie Short, Sophie Kurtness, Sonia Robertson et autres)

REPÉRAGE III, Centre d'exposition Raymond-Lasnier, Trois-Rivières, collective non-autochtone. (Raphael Benedict)

Rétrospective – Jacques Newashish, Maison amérindienne, Mont-St-Hilaire, solo. (Jacques Newashish)

Skull stories, Galerie de l'Université Concordia, Montréal, solo. (Jordan Bennett)

Takwakin Sans Maux, Centre d'artiste l'Oeil de Poisson, Québec, collective non-autochtone. (Eruoma Awashish)

Territoires partagés, Centre d'artiste Vaste et Vague, Carleton-sur-Mer, collective autochtone. (Jordan Bennett, Hannah Claus, Nadia Myre, Sonia Robertson)

The Scar Project, Galerie des arts visuels, Université Laval, Québec, solo. (Nadia Myre)

The Speaking Tent (Music Temple), MAI, Montréal, collective autochtone + non-autochtone. (Jordan McKenzie)

VIVA! Art action, Centre d'artiste Bain St-Michel, Montréal, collective non-autochtone. (Terrance Houle)

BIBLIOGRAPHIE

Adams, S. (2012, 18 mai). ART: Talent overcomes cultural supression in Alex Janvier at the AGA. *GigCity* (Edmonton). Récupéré de <http://www.gigcity.ca/2012/05/18/art-talent-overcomes-cultural-supression-in-alex-janvier-at-the-aga/>

Affaires autochtones et Développement du Nord Canada, Direction de la recherche stratégique. (2013). *Migration et urbanisation des Autochtones au Canada, 1961-2006*. Ottawa: Gouvernement du Canada. Récupéré de <https://www.aadnc-aandc.gc.ca/fra/1375456585272/1375456664811>

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

Baker, J. et McMaster, G. (commissaires). (2008). *Remix. New Modernities in a Post Indian World*. [Catalogue d'exposition]. Phoenix: Heard Museum, et New York: National Museum of the American Indian.

Beaulieu, A., Gervais, S., et Papillon, M. (dir.). (2013). *Les Autochtones et le Québec: des premiers contacts au Plan Nord*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal.

Bellavance, G. (2012). *Le secteur des arts visuels au Canada synthèse et analyse critique de la documentation récente*. Québec: Institut national de la recherche scientifique, Centre Urbanisation culture société. Pour le Conseil des arts du Canada. Récupéré de <http://site.ebrary.com/id/10527624>

Bergeron, Y. (2002). Le 'complexe' des musées d'ethnographie et d'ethnologie au Québec, 1967-2002. *Ethnologies*, 24 (2), 47-77.

Berlo, J. C. et Phillips, R. B. (2006). *Amérique du Nord. Arts premiers*. Paris: Albin Michel.

Bigras, D. (1994). *Sur les traces de Diane Robertson 1960-1993*. Montréal: Paje Éditeur.

Camilleri, C. (dir). (1990). *Stratégies identitaires*. Paris: Presses universitaires de France.

Caro, M. A. (2012). Owing the Image: Indigenous Arts since 1990. Dans P. Phillips (dir.), *Manifestations: New Native Art Criticism* (p. 56-69). Santa Fe: Museum of Contemporary Native Arts.

Cerdan, A. (2003). Les différentes réceptions de l'art amérindien contemporain. *Recherches amérindiennes au Québec*, 33 (3), 65-70.

Chagnon, J. (2002). Éditorial. *esse arts + opinions*, « Amérindie », 45. Récupéré de <http://esse.ca/fr/edito/amerindie>

Charce, C. (2008). *Entre-deux mondes. Métissage, identité et histoire : sur les traces de Sonia Robertson, Sylvie Paré et Rebecca Belmore* (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré d'*Archipel* <http://www.archipel.uqam.ca/948/>

Coates, K. (2008, mai). *La Loi sur les Indiens et l'avenir de la gouvernance autochtone au Canada*. [Papier de recherche]. Akwesasne: Centre national pour la gouvernance des Premières Nations. Récupéré de http://fngovernance.org/ncfng_research/coates_fr.pdf

Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, lettres et sciences au Canada. (1949-1951). *Rapport final de la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, lettres et sciences au Canada*. Ottawa: Vincent Massey. Récupéré de <http://www.collectionscanada.gc.ca/2/5/h5-400-f.html>

Conradi, A. (2007, octobre). Crise d'Oka et espaces publics autochtones. Dans C. Perrato, F. Dumais et G. Trépanier-Jobin (dir.). *Comment vivre ensemble ? La rencontre des subjectivités dans l'espace public*. Actes du colloque organisé par l'Université du Québec à Montréal les 20 et 21 octobre 2007. Récupéré de <http://www.gerse.uqam.ca>

Conseil des arts du Canada. (2004). *The Governor General's Awards in Visual and Media Arts - 2004 - Tom Hill*. Récupéré de <http://ggavma.canadacouncil.ca/htmlfixed/Archives/2004/hill-e.html>

Couture, F. (dir). (2003). *Exposer l'art contemporain du Québec: discours d'intention et d'accompagnement*. Montréal: Centre de diffusion 3D.

Craik, B. et Price, J. A. (2015). Convention de la baie James et du Nord québécois. Dans l'*Encyclopédie canadienne*. Récupéré de <http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/convention-de-la-baie-james-et-du-nord-quebecois/>

Crosby, M. V. (1994). *Indian art / Aboriginal title* (Mémoire de maîtrise). Université de la Colombie-Britannique. Récupéré de *Open Library*. <https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/831/items/1.0087525>

Delâge, D. (1991). *Le pays renversé: Amérindiens et Européens en Amérique du Nord-Est - 1600-1664*. Québec: Éditions Boréal.

De Robiens, A. (2009-2010). Territoire culturel: la quête du phénix. *Inter: art actuel*, 104, 17-27.

De Robiens, A. (2013). Domingo Cisneros: l'oeuvre animale. *Inter: art actuel*, 113, 48-49.

Dickason, O. P. (1972). *Indian Arts in Canada*. Ottawa: Department of Indian and Northern Affairs (DIAND).

Dorais, L.-J. (2013). *Francophones malgré eux?* Récupéré de <http://www.francophoniedesameriques.com/universitedete/wp-content/uploads/sites/33/2014/12/Université-dété-2013-Louis-Jacques-Dorais-Les-autochtones-et-la-langue-française.pdf>

Durand, G. (1983). Les réseaux d'art: alternative au centralisme. *Intervention*, 19, 9-13.

Falvey, E. (2015, 11 novembre), One and Many. Nadia Myre fuses the personal and political. *Canadian Art*. Récupéré de <http://canadianart.ca/features/nadia-myre-fuses-the-personal-and-the-political/>

Farrell Racette, S. (2016). *Tawâiyhk: Thoughts from the Places in Between*. *RACAR, Polemics / Polémiques. Langue autochtone : langue, oralité, communication*, sous la dir. de Louise Vigneault, 41 (1), 26-31.

Fournel, L. (1992). Art Mohawk 92: spiritualité de l'art amérindien. *Religiologique*, « Traditions amérindiennes », 6, 223-243.

Frauschauer, C. M. (2011). *Talking Back to the West: Contemporary First Nations Artists and Strategies of Counter-appropriation* (Mémoire de maîtrise). Université Concordia. Récupéré de *Spectrum* <http://spectrum.library.concordia.ca/35902/>

Gagné, N., Martin, T. et Salaün, M. (dir). (2009). *Autochtonie. Vues de France et du Québec*. Québec: Les Presses de l'Université Laval.

Gagnon, V. (2016). *L'exposition collective comme outil d'une catégorisation: l'art contemporain autochtone au Québec entre 2008 et 2013* (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal, Département des Arts. Récupéré de *Archipel* <http://www.archipel.uqam.ca/8524/1/M14199.pdf>

Garneau, D. (2009). Nadia Myre. Landscape of Sorrow and other new work. *Invitation*, 4 (5), 12-13.

Garneau, D. (2011, mai). *Necessary Essentialism and Contemporary Aboriginal Art*. Communication présentée dans le cadre de *Essentially Indigenous? Contemporary Native Arts Symposium*, New York, National Museum of the American Indian.

Garneau, D. (2011, octobre). *Indian to Indigenous: Temporary Pavilions to Sovereign Display Territories*. Communication présentée dans le cadre de *Ahzhewekwada (Let Us Look Back)*, *Aboriginal Conference for curators, artists, critics, historians and scholars*, OCAD University of Toronto.

Garneau, D. (2012). Imaginary space of Conciliation and Reconciliation. *West Coast Line* 74, 46 (2), 27-38.

Gélinas, C. (2004). L'Amérindien dans la littérature descriptive canadienne-française, 1850-1900. *Recherches amérindiennes au Québec*, 34 (1), 93-102.

Gouvernement du Canada, Affaires autochtones et du Nord Canada. (2013). *Artistes de Premières Nations et Métis*. Récupéré le 11 août 2016 de <https://www.aadnc-aandc.gc.ca/fra/1100100012809/1100100012810>

Hall, S. (2008). *Identités et cultures. Politiques des 'cultural studies'*. Paris: Éditions Amsterdam.

Hanna, M. (2015). Indigenous Voices and white pedagogy / Voix indigènes et pédagogie des Blancs. *esse arts + opinions*, 85, 58-65.

Havard, G. et Vidal, C. (2003). *Histoire de l'Amérique française*. Paris: Flammarion.

Hewings, M. (2009, 12 mars). Hochelaga Revisited: Hochelaga history lesson. *Hour Community*. Récupéré de <http://hour.ca/2009/03/12/hochelaga-history-lesson/>

Hill, G. A., Lalonde, C. et Hopkins, C. (commissaires). (2013). *Sakahàn. Art indigène international*. [Catalogue d'exposition]. Ottawa: Musée des beaux-arts du Canada.

Hill, R. W. (2016, 21 mars). Was Indigenous Art Better in the 1980s and Early '90s? *Canadian Art*. Récupéré de <http://canadianart.ca/features/was-indigenous-art-better-in-the-1980s-and-early-90s/>

Hill, T. et Duffek, K. (commissaires). (1989). *Beyond History*. [Catalogue d'exposition]. Vancouver: Vancouver Art Gallery.

Hines, J. (2004). 'Art of this Land' at the National Gallery of Canada (Mémoire de maîtrise). School for Studies in Art and Culture, Carleton University, Ottawa. Récupéré de *Curve* <https://curve.carleton.ca/72b0ddb3e-3dc9-405b-aa30-7307ddf2a609>

Hot, A. et Terraza, J. (2011). « Résistance et Résilience linguistique chez les Autochtones du Québec ». Dans L. Drapeau (dir.), *Les langues autochtones du Québec: Un patrimoine en danger* (p. 21-38). Québec: Les Presses de l'Université du Québec.

Igloliorte, H., Croft, B. et Loft, S. (commissaires). (2012). *Décolonisez-Moi*. [Catalogue d'exposition]. Ottawa: Galerie d'art d'Ottawa & The Robert McLaughlin Gallery.

Janin, A. (2009). Le pavillon des Indiens du Canada d'Expo 67 : une étape vers l'affirmation politique et artistique amérindienne moderne. *Cahiers ODENA. Au croisement des savoirs*, 2009 (05), 9-11. Récupéré de <http://www.odena.ca/IMG/pdf/cahierodena-2009-05-regards-dv.pdf>

Janin, A. (2011). Le Collège Manitu (1973-1976), un premier exemple d'éducation postsecondaire en contexte autochtone au Québec. Dans C. Lévesque et B. Sioui (dir.), *Parlons de l'éducation des Autochtones au Québec* (p. 12-18). Cahier DIALOG, 2011 (02), Montréal: Réseau de recherche et de connaissances relatives aux peuples autochtones (DIALOG) et Institut national de la recherche scientifique (INRS)

Jessup, L. et Bagg, S. (dir). (2002). *On aboriginal representation in the gallery*. Hull: Musée canadien des civilisations.

Juteau, D. (1999). *L'ethnicité et ses frontières*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal.

Lacroix, L. (2011). L'historiographie de l'histoire de l'art au Québec et l'échec patrimonial. Quelques remarques intempestives. Dans E. Berthold et N. Miglioli (dir.), *Patrimoine et histoire de l'art au Québec : enjeux et perspectives* (p. 163-171). Québec: Presses de l'Université Laval.

Landry, P. (2013, 27 octobre). Un cri du coeur des musées du Québec. *Le Soleil*. Récupéré de <http://www.lapresse.ca/le-soleil/opinions/points-de-vue/201310/25/01-4703733-un-cri-du-coeur-des-musees-du-quebec.php>

Laurence, J.-C. (2011, 23 décembre). *11 nations: l'art autochtone sort de l'ombre*. *La Presse*. Récupéré de <http://www.lapresse.ca/arts/arts-visuels/201112/23/01-4480459-11-nations-lart-autochtone-sort-de-lombre.php>

LaVallee, M. (commissaire) et *all.*, MacKenzie Art Gallery, Régina. (2014). *7: Professional Native Indian Artists Inc.* [Catalogue d'exposition]. Régina: MacKenzie Art Gallery.

Lepage, P. (2009). *Mythes et réalités sur les peuples autochtones* (2e édition). Québec: Commission des droits de la personne et des droits de la jeunesse.

Lippard, L. (1989). Esprits captifs. *Cahiers du Musée national d'art moderne*, spécial « Magiciens de la Terre », 28, 103-110.

Loft, S. (2012, février). Réflexions sur vingt ans d'art autochtone. Dans *Les Cahiers de la fondation Trudeau*. Conférence prononcée à l'Université de Victoria, le 8 février 2012. Récupéré de http://www.fondationtrudeau.ca/sites/default/files/u5/reflexions_sur_vingt_ans_dart_autochtone_-_steven_loft.pdf

Loft, S. (2014). Mediacosmology. Dans K. Swanson et S. Loft (dir.), *Coded territories: tracing indigenous pathways in new media art* (p.170-186). Calgary: Calgary University Press.

Loi sur le statut professionnel des artistes des arts visuels, des métiers d'art et de la littérature et sur leurs contrats avec les diffuseurs. (1988). L. Q. c. 69, a. 7. Récupéré de <http://legisquebec.gouv.qc.ca/fr/ShowDoc/cs/S-32.01>

Lupien, J. et Uzel, J.-P. (commissaires). Musée des beaux-arts du Québec, Québec. (2004). *Double jeu: Identité et culture.* [Catalogue d'exposition]. Québec: Musée des beaux-arts du Québec.

Mainprize, G. (commissaire). (1986). *Stardusters, oeuvres récentes de Jane Ash Poitras, Pierre Sioui, Joane Cardinal-Schubert, Edward Poitras.* [Catalogue d'exposition]. Thunder Bay: Thunder Bay Art Gallery.

Maire, A. (2009). L'expression artistique au Nunavut : art graphique et changements iconographiques. Dans Collignon, B. et Therrien, M. (dir), *Oralité : L'oralité au 21e siècle : discours et pratiques Inuit* (p.1-21). 15e congrès international des études Inuit, Paris: INALCO-CERLOM.

Marshall, T. (2014). La crise d'Oka. Dans l'*Encyclopédie canadienne en ligne*. Récupéré de <http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/la-crise-doka-1/>

Martin, L.-A. (commissaire). (2005) *Au fil de mes jours*. [Catalogue d'exposition]. Québec: Musée des beaux-arts du Québec.

McFaden, K. (2008). Contemporary Native Art in a Primitive Art World. *WUJAVC*, 2007/2008. Récupéré de <http://www.uwo.ca/visarts/research/2007-08/WUJAVC/10mcfadden.html>

McLean, I. (dir). (2014). *Double Desire : Transculturation and Indigenous Contemporary Art*. Newcastle, UK : Cambridge Scholars Publishing.

McLoughlin, M. (1999). *Museums and the Representation of Native Canadians: Negotiating the Borders of Culture*. New York: Garland.

McMaster, G. (1992). INDIGENA: A Native Curator's Perspective. *Art Journal*, 51 (3), 66-73.

McMaster, G. et Martin, L.-A. (commissaires). (1992). *Indigena. Perspectives autochtones contemporaines*. [Catalogue d'exposition]. Hull: Musée canadien des civilisations.

McMaster, G. (commissaire). (1993). *In the Shadow of the Sun: perspectives on contemporary native art*. [Catalogue d'exposition]. Hull: Musée canadien des civilisations.

McMaster, G. (2007). Museums and the Native Voice [Chapitre de livre]. Dans G. Pollock et J. Zemans (dir.), *Museums After Modernism: Strategies of Engagement* (p. 70-79). Oxford, UK: Blackwell Publishing Ltd.

McMaster, G. et Hessel, I. (commissaires). (2010). *Inuit Modern: the Samuel and Esther Sarick Collection*. [Catalogue d'exposition]. Toronto : Art Gallery of Ontario.

Molin Vasseur, A. (1990). Eco-logique, écho-politique : 'savoir-vivre, savoir-faire, savoir-être'. *ETC*, 13, 12-18.

Nakamura, N. (2012). The Representation of First Nations Art at the Art Gallery of Ontario. *Revue internationale d'études canadiennes*, 45-46, 417-440.

Nemiroff, D., Houle, R. et Townsend-Gault, C. (commissaires). (1992). *Terre, Esprit, Pouvoir. Les Premières Nations au Musée des beaux-arts du Canada*. [Catalogue d'exposition]. Ottawa: Musée des beaux-art du Canada.

Nootens, G. et Cook, M. (2013). Introduction : les défis de la coexistence dans les sociétés plurinationales. *Recherches amérindiennes au Québec*, 43 (1), 3-8.

Pageot, E.-A. (2009). Le projet CREAM : détournements et subversions du cabinet de curiosités. *Etc*, numéro thématique 86 : 28-31.

Paré, S. (2003). Du grenier à la forêt: le musée de l'immatériel. *Recherches amérindiennes au Québec*, 33 (3), 71-77.

Phillips, Ruth B. (1988). C'est de l'art indien; où va-t-on le placer? *Muse*, 6 (3), 68- 71.

Phillips, Ruth B. (2008). L'Ancien et le Nouveau Monde : aboriginalité et historicité de l'art au Canada. *Perspective 2008-3 : XXe-XXIe siècles / Le Canada*, 535-550.

Phillips, Ruth B. (2011). *Museum pieces: toward the indigenization of Canadian museums*. Montréal: McGill-Queen's University Press.

Picard-Sioui, L.-K. (commissaire). (2008). *La loi sur les Indiens revisitée*. [Catalogue d'exposition]. Wendake: Musée huron-wendat et Québec: Conseil en Éducatons des Premières Nations.

Pomedli, M. (2014). *Living with Animals: Ojibwe Spirit Powers*. Toronto: University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division.

Poutignat, P. et Streiff-Fenart, J. (1985). *Théories de l'identités*. Paris: Presses universitaires de France.

Quemin, A. (2002). *L'art contemporain international. Entre les institutions et le marché*. Paris / Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon / Artprice.

Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique.

Reid Acland, J. (2001). *Artistes des Premières nations au Canada : un guide biographique/bibliographique*. Montréal: Gail and Stephen A. Jarislowsky Institute for Studies in Canadian Art, Concordia University.

Rhodes, R. (2011, 7 avril). Inuit Modern: Far Place, Near History. *Canadian Art*. Récupéré de http://canadianart.ca/reviews/inuit_modern/

Rice, R. (2002). Presence and absence: Indian art in the 1990s. Dans *Définition de la culture visuelle V : Mondialisation et postcolonialisme*. Actes du colloque organisé par le Musée d'art contemporain de Montréal, les 5-6 octobre 2001 (p. 77-104). Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal.

Ritter, K. et Willard, T. (2013). Beat Nation. Art, hip-hop et culture autochtone. *Le Magazine du Musée d'art contemporain de Montréal*, 24 (2), 4-9.

Robillard, Y. (1992). Les Amérindiens et la diffusion artistique: quelques renseignements. *Possibles*, 16 (3), 61-67.

Robitaille, M.-P. (dir). (2014). *Voyage au coeur des collections des Premiers Peuples*. Québec: Musée de la civilisation.

Ruffo, A. G. (2014). *Norval Morrisseau: Man changing into thunderbird*. Madeira Park: Douglas & McIntyre.

Rutherford, M. et Miller, J. (2006). 'It's Our Country': First Nations' Participation in the Indian Pavilion at Expo 67. *Journal of the Canadian Historical Association / Revue de la Société historique du Canada*, 17 (2), 148-173.

Sabet, A. (2014). Catégorisations heuristiques: l'art contemporain autochtone au Québec. *esse arts + opinions*, 81, 108-117.

Sioui Durand, G. (1997). *L'art comme alternative. Réseaux et pratiques d'art parallèle au Québec : 1976-1996*. Québec: Éditions Interventions.

Sioui Durand, G. (1998). Un déploiement artistique urbain. *ETC*, 41, 46-49.

Sioui Durand, G. (1999). [Texte sans titre]. Dans L. Fitzgibbons, P. Walty et L. Vaillancourt (dir.), *En marge* [pages non-numérotées]. Trois-Rivières: Éditions d'art Le Sabord.

Sioui Durand, G. (2000). Regard oblique. *esse arts + opinions*, 34, 28-31.

Sioui Durand, G. (2002a). Art / Nature: L'été d'art de tous les jardins. *esse arts + opinions*, « Amérindie », 45. Récupéré de <http://esse.ca/fr/artnature-lete-dart-de-tous-les-jardins>

Sioui Durand, G. (2002b). Circuler dans des ailleurs. Dans C. Lapointe (dir.), *Répertoire des centres d'artistes autogérés du Québec et du Canada* (p. 449-450). Montréal: RCAAQ.

Sioui Durand, G. (2002c). Conclusion. *esse arts + opinions*, « Amérindie », 45. Récupéré de <http://esse.ca/fr/conclusion>

Sioui Durand, G. (2002d). Des signaux d'audace en provenance des peuplades du Grand Nord. *esse arts + opinions*, « Amérindie », 45. Récupéré de <http://esse.ca/fr/des-signaux-daudace-en-provenance-des-peuplades-du-grand-nord>

Sioui Durand, G. (2002e). Le Retour de l'Ours-Tortue. *esse arts + opinions*, « Amérindie », 45. Récupéré de <http://esse.ca/fr/le-retour-de-lours-tortue>

Sioui Durand, G. (2002f). Les tourbillons de l'art amérindien au Québec. L'apartheid muséal: une piste piégée. *esse arts + opinions*, « Amérindie », 45. Récupéré de <http://esse.ca/fr/les-tourbillons-de-lart-amerindien-au-quebec-lapartheid-museal-une-piste-piegee>

Sioui Durand, G. (2003). Jouer à l'Indien est une chose, être Amérindien en est une autre. *Recherches amérindiennes au Québec*, 33 (3), 23-35.

Sioui Durand, G. (2009-2010a). Au regard de l'aigle, les indiens sont partout et nulle part! *Inter : art actuel*, « Indiens, Indiens, Indios », 104, 4-7.

Sioui Durand, G. (2009-2010b). Expositions 'sous réserves': les avancées à Wendake et à Mashteuiatsh. *Inter : art actuel*, « Indiens, Indiens, Indios », 104, 42-47.

Sioui Durand, G. (2009-2010c). Près de Kahnawake: Hochelaga-Montréal et Hochelaga-Montreal. *Inter : art actuel*, « Indiens, Indiens, Indios », 104, 58-61.

Sioui Durand, G. (2009-2010d). Rencontre collatérale Camp Kabeshinàn et Gépèg : Souffles de résistance. *Inter : art actuel*, « Indiens, Indiens, Indios », 104, 73-75.

Sioui Durand, G. (2014). Un Wendat nomade sur la piste des musées: pour des archives vivantes. *Anthropologie et Sociétés*, 38 (3), 271-288.

Spivak, G. C. (2009). *Les subalternes peuvent-elles parler?* Paris: Éditions Amsterdam.

Stanton, J. (1997 et 2006). *Expo 67 - Montreal World's Fair*. Récupéré de <http://www.westland.net/expo67>

Stewart, J.D.M. et Kallmann, H. (2016). La Commission Massey. Dans *l'Encyclopédie canadienne en ligne*. Récupéré de <http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/la-commission-massey/>

St-Jean Aubre, A.-M. (2009). *Ancrage territorial et mobilité: conceptualisation et représentation de l'identité dans le travail de Rebecca Belmore et Jin-Me Yoon* (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal. Récupéré d'*Archipel, l'archive de publications électroniques de l'UQÀM*. <http://www.archipel.uqam.ca/2261/>

Tétreault, P.-L. (commissaire). (1992). *Nouveaux territoires : 350/500 ans après : Une exposition d'art aborigène contemporain au Canada*. [Catalogue d'exposition]. Montréal: Ateliers Vision planétaire.

Tougas, C. et Pageot, É.-A. (dir). (2011). *Nadia Myre. En[counter]s*. Montréal: Éditions Art Mûr, Musée d'art contemporain des Laurentides et Carleton University Art Gallery.

Tousley, N. (2011, 26 mai). Aboriginal art report: The group of who? *Canadian Art*. Récupéré de http://canadianart.ca/features/aboriginal_art/

Trépanier, F. (2008). *Initiative de Recherche sur les Arts Autochtones: Rapport des Consultations*. Ottawa: Conseil des Arts du Canada. Récupéré de <http://conseildesarts.ca/conseil/recherche/trouver-les-rapports-de-recherche/2008/l-initiative-de-recherche-sur-les-arts-autochtones>

Trépanier, F. (2008, novembre). *Paroles et pratiques artistiques autochtones au Québec aujourd'hui*. Communication présentée au Cercle des Premières Nations de l'UQÀM, Université du Québec à Montréal, Montréal. Récupérée de <http://www.acc-cca.com/wordpress/archived-articles/paroles-et-pratiques-artistiques-autochtones-au-quebec-aujourdhuipar-francetrepanier/>

Trépanier, F. et Creighton-Kelly, C. (2011). *Comprendre les arts autochtones au Canada aujourd'hui. Un examen de la connaissance et de la documentation*. Ottawa: Conseil des Arts du Canada. Récupéré de <http://conseildesarts.ca/conseil/recherche/trouver-les-rapports-de-recherche/2012/understanding-aboriginal-arts>

Trépanier, F. et C. Creighton-Kelly (2016). La langue de l'autre (The Language of the Other). *RACAR, Polemics / Polémiques. Langue autochtone : langue, oralité, communication*, sous la dir. de Louise Vigneault, 41 (1), 37-41.

Turgeon, L. (2003). *Patrimoines métissés. Contextes coloniaux et postcoloniaux*. Paris: La maison des sciences de l'Homme, et Québec: Les Presses de l'Université Laval.

Uzel, J.-P. (2000). L'art contemporain autochtone, point aveugle de la modernité. Dans Guy Bellavance (dir.), *Monde et réseaux de l'art : diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain* (p.189-203). Montréal: Liber.

Uzel, J.-P. (2016). Caché sous nos yeux. L'art contemporain autochtone sur la scène internationale. *Inter: art actuel*, « Affirmation autochtone », 122, 26-29.

Vigneault, L. (2013). *Zacharie Vincent: sa vie et son oeuvre*. Récupéré de <http://www.aci-iac.ca/zacharie-vincent>

Vizenor, G. (2008). *Survivance: Narratives of Native Presence*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Voyageur, C. J., Newhouse, D. et Beavon, D. (dir). (2005). *Hidden in Plain Sight. Contributions of Aboriginal Peoples to Canadian Identity and Culture*. Toronto: University of Toronto Press Inc.

Weaver, H. N. (2001). Indigenous Identity. What Is It, and Who Really Has It? *American Indian Quarterly*, 25 (2), 240-255.

Whitaker, M. (1999). *Great Canadian Animal Stories*. Toronto: McClelland & Stewart.