



**HAL**  
open science

**“ Comment être artiste, femme et autochtone au  
Canada ? Du stigmaté à son renversement dans l’art  
contemporain ”**

Marie Goyon

► **To cite this version:**

Marie Goyon. “ Comment être artiste, femme et autochtone au Canada ? Du stigmaté à son renversement dans l’art contemporain ”. Sociologie de l’art, 2011. hal-01993980

**HAL Id: hal-01993980**

**<https://hal.science/hal-01993980>**

Submitted on 25 Jan 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Marie Goyon

Chargée de recherches postdoctorante au LET UMR5593 CNRS,  
ENTPE, France.

Chercheuse Associée au Centre de Recherches et d'Etudes Anthropologiques, EA3081,  
Université Lyon 2, France.

[Marie.goyon@univ-lyon2.fr](mailto:Marie.goyon@univ-lyon2.fr)

« Comment être artiste, femme et autochtone au Canada ? Du stigmatisme à son renversement dans l'art contemporain »

“Being an aboriginal, a female and an artist in Canada? Overcoming the stigma in contemporary art”

¿Cómo ser artista, mujer e indígena en Canada? De la estigmatización a su reconocimiento en el arte contemporáneo.

Mots-clés : genre, stéréotypes, art contemporain, arts premiers, savoir-faire, autochtones  
gender, stereotypes, contemporary art, primitive arts, know-how, aboriginals  
género, estereotipos, arte contemporáneo, artes primitivas, conocimiento, autóctonos

Résumés :

Cet article analyse les usages de savoir-faire genrés dans la création contemporaine autochtone canadienne. Ils sont considérés dans leur caractère doublement situé, culturel et sexué. Comment analyser les usages des savoir-faire dits "féminins" (couture, broderie) dans les œuvres de plasticiennes contemporaines ? La réflexion s'appuie sur l'étude des trajectoires biographiques et des œuvres de trois artistes canadiennes autochtones. Une double stigmatisation de ces artistes, marquée de stéréotypes ethniques et genrés, est repérée dans les conditions d'exposition de leurs œuvres en tant qu'autochtones (musées d'ethnologie) et en tant que femmes (musées locaux, statut non professionnel des créatrices). Leurs démarches pourront être qualifiées de postcoloniales, interrogeant les frontières normatives entre arts « majeurs » et arts « mineurs », ainsi que la place des arts « premiers » et des femmes créatrices dans l'Histoire de l'art.

This article analyses the uses of gendered know-how in the aboriginal Canadian contemporary creation. These know-how will be considered for their bilateral cultural and gendered nature. We'll especially focus on the so-called "feminine" know-how (sewing, embroidery) as they are used in contemporary female artists' artworks. This approach relies on three First Nations Canadian female artists' biographical trajectories and artworks. A double stigmatization, marked by ethnic and gendered stereotypes, is observed particularly in the way their artworks are produced and exhibited as First Nations (museums of ethnology rather than museums of contemporary art) and as Woman's art (local museums, nonprofessional situations). This approach could be described as post-colonial, as it questions both the hierarchical and normative frontiers between "major" and "minor" arts and the position of "primitive" arts and female creators in Art History.

El propósito de este artículo es analizar el uso de los conocimientos de género dentro de la creación indígena canadiense. Estos conocimientos serán considerados por su carácter de doble orientación, cultural y sexuado. Prevalecerá nuestro interés sobre los conocimientos llamados "femeninos" (costura, tejido, bordado), tal como están presentados en las obras de las artistas plásticas contemporáneas. Esta reflexión se plasma a partir de las trayectorias biográficas y el estudio de las obras de tres artistas canadienses indígenas. Enfrentadas a una doble estigmatización, señaladas por estereotipos étnicos y de género, el artista puede ser percibida dentro de las modalidades de producción y de exposición de sus obras como indígena (museos de etnografía en vez de arte contemporáneo) y como mujer (museos locales en vez de galerías internacionales, estatus no profesional de las creadoras). Sus conductas podrán ser consideradas como postcoloniales, interrogando las fronteras jerárquicas y normativas establecidas entre las artes "menores" y artes "mayores" por una parte, y el lugar de las artes primitivas y de las mujeres creadoras en la Historia del arte, por otro lado.

Comment être artiste, femme et autochtone<sup>1</sup> ? La question peut paraître naïve. Pourtant, ces trois identités renvoient chacune à des rôles sociaux distincts, mais plus encore à un ensemble

---

<sup>1</sup> Le terme « autochtone » est utilisé au Canada pour qualifier les Amérindiens et les Inuits. Il désigne également les peuples indigènes reconnus par l'ONU. Concernant l'émergence de la notion, on pourra consulter par exemple Morin F., « L'ONU comme creuset de l'autochtonie », *Parcours Anthropologiques*, n°6, 2007, p. 35-42.

de représentations et de stéréotypes<sup>2</sup> différents. Lorsque ces derniers se croisent au cours de la carrière d'une artiste, ils produisent des situations complexes. Afin de mieux les comprendre, nous analyserons les usages de savoir-faire genrés dans la création contemporaine autochtone canadienne. Le terme de « savoir-faire genré » permet de souligner l'idée d'une construction sociale des sexes par l'intermédiaire de savoir-faire sexuellement situés. Il s'agit ainsi de ne pas se limiter au simple constat d'une division sexuelle des tâches en indiquant d'emblée le pouvoir socialisant et normatif des savoir-faire dans la production d'un système de genre.

Nous nous intéresserons à des savoir-faire considérés comme « féminins », de façon doublement située : sexuée, mais aussi culturelle. Ces ressources appartiennent, d'une part, à la sphère de l'intime et de la construction sociale des sexes et révèlent, d'autre part, la place problématique des productions artistiques autochtones dans l'art contemporain. Gestes techniques traditionnellement associés au travail des femmes, couture, broderie ou tissage sont aussi invariablement associés aux arts dits « premiers » et à l'artisanat, « arts mineurs » dévalorisés dans l'histoire de l'art occidental.

Il est alors particulièrement frappant de constater que ces médiums sont présents chez un certain nombre d'artistes contemporaines. En l'occurrence, trois artistes canadiennes autochtones utilisent ces techniques : Jane Ash Poitras, Sherry Farrell-Racette et Sheila Orr<sup>3</sup>. Ces trois parcours, étudiés à partir des trajectoires biographiques et des œuvres, offriront des points de comparaison. Nous aborderons les stigmatisations dont elles peuvent faire l'objet dans les conditions de production et d'exposition de leurs œuvres en tant qu'autochtones et en tant que femmes. Les usages subversifs des stéréotypes par les artistes nous intéresseront plus précisément. Sera illustré l'intérêt stratégique que les savoir-faire situés présentent pour elles dans leur quête de reconnaissance et de légitimité, auprès de leurs cultures d'origine comme sur la scène internationale de l'art. Pour cela, seront interrogés la place qu'ont pu occuper ces savoir-faire dans leur socialisation, leurs parcours de formation artistique et, enfin, les effets qu'elles cherchent à produire en maniant ces savoir-faire de manière artistique. C'est par l'intermédiaire de stratégies d'endossement, de détournement ou d'autofiction, dans la transgression des frontières de genre, de culture mais aussi du registre de valeur artistique,

<sup>2</sup> Le stéréotype réfère à un arbitraire, à une catégorie descriptive simplifiée par laquelle on cherche à situer autrui. Mais plus qu'un simple préjugé, il faut considérer ici le caractère performatif du stéréotype : il « fait » quelque chose. Voir Austin J. L., *How to do Things with Words*, Cambridge, Harvard University Press, 1962. Notamment il prive ou réduit l'autre à un attribut, il est un outil stratégique et politique, ce qui pousse Michael Herzfeld à parler de « La pratique des stéréotypes », *L'Homme*, 121, XXXII (1), 1992, p. 67-77.

<sup>3</sup> Quelques sites sur lesquels peuvent être consultées les œuvres de ces artistes, consultés le 04/03/2010:  
 - Jane Ash Poitras : <http://www.bearclawgallery.com/Paintings.aspx?ArtistID=19> ;  
 - Sherry Farrell-Racette : <http://www.artsask.ca/en/collections/themes/homelands/sherry-farrell-racette> ;  
 - Sheila Orr : <http://www.artsask.ca/en/collections/themes/identity/sheila-orr>  
 ou <http://www.creeculture.ca/content/index.php?q=node/168>

que ces artistes trouvent les ressources de leur affirmation en tant que femmes, artistes et autochtones.

#### Artiste, femme et autochtone : un triple défi

Les femmes artistes au Canada, d'après le recensement de 2001, représentent 54% de la population totale des artistes. Pourtant, si elles sont majoritaires, elles gagnent en moyenne 69% du revenu moyen des hommes artistes. Les artistes autochtones ont un revenu particulièrement faible comparés aux autres artistes (28% de moins que la moyenne), soit 79% du revenu moyen de tous les travailleurs autochtones du Canada<sup>4</sup>. Ainsi être à la fois femme, autochtone et artiste relève d'un triple défi.

En 2002 a eu lieu le Rassemblement national sur l'expression artistique autochtone, à Ottawa, en Ontario. L'événement a réuni 250 délégués représentant des intervenants des communautés artistiques autochtones et non-autochtones, et des fonctionnaires du ministère du patrimoine.

Selon les termes du rapport :

« Le Rassemblement visait à fournir au gouvernement fédéral et au secteur privé l'occasion de se familiariser avec les possibilités qu'offrent les artistes autochtones et avec les problèmes auxquels ces derniers sont confrontés. Il devait également donner aux artistes autochtones la possibilité de se renseigner davantage sur le soutien qui leur est offert et d'établir des contacts avec des fonctionnaires fédéraux, des représentants du secteur privé. »<sup>5</sup>

Malgré l'existence de la Fondation Nationale des Réalisations Autochtones, ou encore d'un Comité consultatif autochtone au sein du Conseil des Arts du Canada, l'accès à la reconnaissance et à la professionnalisation des artistes autochtones s'avère très délicat. Ils demeurent majoritairement exposés dans les musées d'ethnologie ou les centres d'art autochtones. L'exposition charnière pour les artistes autochtones au Canada, *Treaty numbers 23, 287, 1171* en 1972 à la Winnipeg Art Gallery (Manitoba) les vit pour la première fois sortir des musées ethnologiques pour s'exposer dans une galerie d'art « canadien ». Parmi eux, une seule femme : Daphné Odjig (potawatomi-odawa). Elle venait de fonder en 1970 la *Professional Native Indian Artists Incorporated* (« Indian Group of Seven »), première association d'artistes autochtones qui combattit les politiques culturelles du département des Affaires Indiennes, en particulier la mise en forme *marketing* de l'« art indien » autour de symboles stéréotypés de l'indianité (formes, codes couleurs, sujets « naturels », artisanat).

Ce n'est que près de trente ans plus tard que Daphné Odjig, 88 ans, vient pour la première fois cette année de se voir dédier une exposition au Musée des Beaux-arts du Canada (Ottawa).

<sup>4</sup> Hill Strategies, « Profil statistique des artistes au Canada, basé sur le recensement 2001 », *Regards statistiques sur les arts*, Conseil des Arts du Canada, Rapport, vol. 3, n°1, 2004. <http://www.pch.gc.ca/pc-ch/org/sectr/cp-ch/aa/xps/index-fra.cfm>, consulté le 12/11/2009.

<sup>5</sup> Rassemblement national sur l'expression artistique autochtone, *Rapport Final*, 2009.

Gérald MacMaster (artiste et conservateur cri) évoque ainsi « la lutte incessante qu'il faut livrer pour extraire l'art autochtone de l'arrière-boutique des institutions culturelles canadiennes »<sup>6</sup>. Certains types d'art autochtone jugés « traditionnels » et « authentiques » sont financés sans peine (les œuvres de Bill Reid par exemple ou la sculpture inuit), exposés dans des galeries spécialisées et des musées ethnologiques. En revanche, des créations plus avant-gardistes, moins ethniques, voire « acculturées » selon des stéréotypes de l'indianité, peinent à exister, voire sont rejetées par les institutions du monde de l'art. Ces stéréotypes rejoignent les images d'Épinal longtemps véhiculées à partir des premiers peintres et photographes de l'Amérique indienne (Georges Catlin ou Edward Curtis entre autres). Par la suite, ce sont les styles artistiques ethniques définis par l'anthropologie américaine (Clark Wissler ou Franz Boas par exemple), puis en Europe par les collectionneurs et muséographes des « arts premiers », qui ont contribué en partie à réifier « l'art indien ». Pour schématiser en ce qui concerne l'Amérique du Nord : des sujets liés à la cosmologie, des matières naturelles, des formes inspirées de la nature, des couleurs vives ou encore des motifs géométriques<sup>7</sup>.

Dans ce contexte, les artistes auxquelles nous allons nous intéresser<sup>8</sup> jouent sur l'ambiguïté et le malaise entourant la place des créations contemporaines autochtones. Elles travaillent donc à rendre l'Indien moins familier<sup>9</sup> et introduisent également une complexité supplémentaire dans l'équation : le genre. Nous le verrons plus loin dans les différentes œuvres présentées, ce sont par exemple les stéréotypes liés à l'image de la femme indienne, soit « squaw » esclave soumise, soit admirable princesse sauvage telle Pocahontas<sup>10</sup>, qui sont directement subvertis ou mis en abîme par ces artistes.

Jane Ash Poitras (cri, Alberta), Sherry Farrell Racette (métisse, Québec) et Sheila Orr (cri, Québec) sont à la fois très différentes et très proches. Différentes par leurs origines et leurs

<sup>6</sup> MacMaster G. (ed), *Indigena. Contemporary Native Perspectives in Canadian Art*, New-York, Craftsman House, 1992.

<sup>7</sup> Pour une analyse plus approfondie de la formation puis des usages de ces stéréotypes, voir Goyon M., « L'Indianité en tant qu'ethnogenèse : exemple de mobilisation dans l'art contemporain amérindien », *Parcours Anthropologiques*, n°6, 2007, p. 92-112.

<sup>8</sup> Le corpus de cet article se fonde sur une dizaine d'entretiens collectés entre 2004 et 2006 au Canada et sur l'analyse de sites Internet : pages des artistes, galeries, institutions, articles de presse. Les artistes ont été rencontrées à l'occasion du terrain de thèse : Goyon M., « Dynamiques de transformation et de transmission d'un savoir-faire : le « travail aux piquants » des Amérindiens des Plaines de la Saskatchewan, Canada », Thèse de doctorat en Sociologie et Anthropologie, Université Lyon 2, 2005.

<sup>9</sup> Voir les analyses de Julia Emberley à ce sujet, sur les constructions puis déconstructions de la figure de l'autochtone. Emberley J. V., *Defamiliarizing the aboriginal. Cultural Practices and Decolonization in Canada*, University of Toronto Press, 2007.

<sup>10</sup> Voir à ce sujet par exemple le mémoire de Chloë Charce, « Entre-deux mondes. Métissage, identité et histoire : sur les traces de Sonia Robertson, Sylvie Paré et Rebecca Belmore ou les parcours artistiques de trois femmes artistes autochtones, entre la mémoire et l'audace », UQAM, 2008. <http://www.archipel.uqam.ca/948/1/M10186.pdf>, consulté le 25/01/2010.

parcours biographiques, proches par leurs carrières artistiques, le traitement esthétique de leurs œuvres et enfin leurs sujets. Toutes trois appartiennent à la même génération, entre 40 et 50 ans. Deux d'entre elles sont divorcées, parfois même plusieurs fois. Elles sont toutes mères. Elles ont toutes trois, en raison de choix ou d'accidents biographiques, fait leurs études ou résidé longuement dans les provinces du centre du Canada : Alberta, Saskatchewan, Manitoba<sup>11</sup>, provinces réputées les plus « dures » au niveau du climat tant météorologique que social. Enfin, elles ont suivi des études supérieures et une formation aux Beaux-arts. Elles sont aujourd'hui, pour deux d'entre elles, professeurs et commissaires d'exposition.

Dans leurs parcours seront distingués trois points, qui serviront de portes d'entrée dans l'analyse des interactions entre stéréotypes genrés, ethniques et esthétiques. Ces points communs marquent des étapes dans leurs carrières - au sens de Becker (1984) - : la vocation ou « être appelée », la formation ou « devenir artiste » et enfin la quête de reconnaissance ou « franchir les frontières ».

#### « Etre appelée »

La conception vocationnelle de l'art est l'une des plus répandues. Elle est liée au caractère exceptionnel, hors du commun de l'artiste, à son « don ». L'idée de vocation suppose un investissement total, qui peut engendrer souffrances physiques et/ou morales. Cette souffrance marque la distinction de l'artiste, son statut particulier, marginal, original... On peut également y voir la présence d'une prédestination, voire d'une élection d'où le travail serait absent, rejetant ainsi l'artisanat aux frontières de l'art<sup>12</sup>. Ainsi la notion de vocation nous paraît-elle intéressante parce qu'elle fait le lien entre deux mondes sociaux et culturels à bien des égards très éloignés, à savoir les sociétés occidentales et les sociétés autochtones d'Amérique du Nord.

Dans les sociétés des Plaines<sup>13</sup> en particulier, la notion d'élection de l'artiste, appelé par des forces surnaturelles à accomplir sa vocation, à faire usage de son « don » est en effet présente.

---

<sup>11</sup> Ce sont les trois provinces que je connais le mieux, ayant eu l'occasion d'y résider et d'y effectuer mes travaux de 2000 à 2005. Peu étudiées par des chercheurs européens, ce sont les provinces les plus pauvres du pays, avec de forts taux de chômage, d'alcoolisme ou de violence envers les femmes autochtones. Elles courent par exemple huit fois plus de risques d'être tuées par leur conjoint après séparation que les autres (25 %), selon l'enquête de 1999, soit deux fois le taux des hommes autochtones (13%) et trois fois le taux des femmes et hommes non autochtones, source : <http://www.ainc-inac.gc.ca>, consulté le 25/02/2010. Ces provinces sont aussi très actives dans le renouveau culturel indien, à la pointe des activismes politiques depuis les années 1960 et dotées d'universités amérindiennes partiellement autogérées (First Nations University of Canada).

<sup>12</sup> Sapiro G., « La vocation artistique entre don et don de soi », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 3, n°168, 2007, p. 4-11.

<sup>13</sup> Les Plaines couvrent une zone géographique très large, du sud des Etats-Unis au Nord Canada, délimitée à l'ouest par les Rocheuses, à l'est par le Mississippi. Les Plaines sont appelées « prairies » au Canada. Le terme désigne également une « aire culturelle » dans les classifications culturalistes.

Des signes, annonciateurs de ce destin hors du commun peuvent être déchiffrés. Ainsi chamane et artiste présentent des caractéristiques communes quand ces deux compétences et rôles sociaux ne sont pas réunis en un seul être. Guidés par leurs dons, tous deux vont faire profiter les hommes de pouvoirs acquis par l'intermédiaire de leurs rituels ou de leurs créations. Les critères d'élection du chamane sont souvent situés dans l'enfance : une naissance difficile ou rare (par le siège, circulaire du cordon ou encore gémellaire), une attirance pour des objets inhabituels ou appartenant à l'autre sexe, une maladie qui aurait dû foudroyer l'enfant mais à laquelle il survit, un accident violent<sup>14</sup>. Il est ainsi un moment crucial, un « turning point »<sup>15</sup> où le chamane « est appelé ».

Il en va de même pour les artistes considérées ici. Une constante biographique est celle d'un événement violent dans l'enfance, qui a déclenché chez elles le développement de leur « don » artistique (c'est ainsi qu'elles le désignent dans les entretiens). Toutes ont vécu, avec plus ou moins d'intensité, le déracinement, la maladie, la violence ou le racisme.

Jane Ash Poitras par exemple devient orpheline à l'âge de six ans. Elle est confiée à une famille amérindienne qui ne tarde pas à l'abandonner. Seule dans les rues, elle est recueillie par une veuve blanche âgée. Celle-ci ne lui montre aucune affection et encore moins d'intérêt. Elevée comme une blanche, elle va à l'église tous les jours et en oublie le peu qu'elle avait pu connaître de ses origines. Elle explique que c'est dans ce dénuement culturel total qu'une boîte de crayons et pinceaux l'a « sauvée ».

Sheila Orr et Sherry Farrell Racette évoquent également le déracinement dans l'enfance et le racisme quotidien. Dans ces contextes délicats, la pratique artistique est décrite comme un repère, une fierté et, enfin, un don. Sheila Orr évoque la figure mythologique de la Femme Double<sup>16</sup>, muse de ses créations. Une de ses œuvres, *Soon I will dream of an ugly beautiful woman*<sup>17</sup>, illustre sa quête creative :

<sup>14</sup> Perrin M., *Le chamanisme*, Paris, PUF, 2002.

<sup>15</sup> Pour reprendre un terme appartenant au champ de l'analyse des carrières en sociologie, utilisé par E.C. Hughes, 8ème conférence annuelle de Théologie in « Action, South Byfield, Massachusetts », 1950, p. 124-131.

<sup>16</sup> Dans les sociétés précoloniales, rêver de la Femme Double permettait aux femmes de s'intégrer dans des sociétés spécialisées, avec un statut privilégié. Elle était considérée comme l'inventrice du travail aux piquants chez les Lakota, et comme la source du talent artistique dans de nombreuses nations. *Winyan nunpa* en lakota, cet être surnaturel est constitué de dualités alternant entre féminité idéale et dangereuse : Wissler C., « Societies and Ceremonial Associations in the Oglala Division of the Teton-Dakota », *Anthropological papers of American Museum of Natural History*, vol.11, 1912, p. 1-99. Dans ses usages contemporains voir Goyon M., « Le rêve de la Femme Double. Etre femme et artiste dans les sociétés amérindiennes des Plaines », *Parcours Anthropologiques* n°4, 2004, p. 35-41. et « Réappropriations contemporaines d'une figure mythologique ou les multiples visages de la Femme Double », *Recherches Amérindiennes au Québec*, vol. XXXVIII, N° 2 – 3, 2008, p. 33-44.

<sup>17</sup> A voir en ligne : <http://www.artsboard.sk.ca/showcase/exhibitions/sharing-the-circle> , consulté le 11/01/2010.



*« Les Lakota ont une légende au sujet d'une femme-double qui est maître dans l'art du travail aux piquants. Elle ne peut être vue que dans un rêve ou une vision. Rêver de cette femme est alors synonyme de l'aptitude et l'inspiration nécessaires, qui vont te permettre de produire un magnifique travail aux piquants. (...) Le centre de cette peinture représente la création du travail aux piquants de porc-épic. Les traces représentent mes interrogations dans un rêve. Un jour les traces me conduiront au centre. »<sup>18</sup>*

Ainsi la vocation apparaît comme une condition nécessaire, à double titre. D'abord d'un point de vue culturel, car elle fait partie du référentiel de leurs univers cosmologiques. Elle leur offre une filiation avec les artistes de leurs cultures d'origine et un statut aux yeux de leurs communautés, vers lesquelles toutes trois sont tournées dans leurs discours comme dans leurs œuvres. Bien qu'ayant été déracinées (ou peut-être justement parce qu'elles l'ont été) elles marquent une forte affiliation à leurs cultures que le discours vocationnel vient conforter. Deuxièmement, la vocation officialise leur statut d'artiste (et non pas d'artisane) aux yeux du monde de l'art contemporain. En effet, c'est bien à ce critère d'exception que l'on reconnaît un « véritable » artiste<sup>19</sup>. L'aspect vocationnel de leurs parcours biographiques et de leurs discours est donc une condition nécessaire à leur affirmation en tant qu'artiste. Elles n'ont d'autre choix, dans un premier temps, que d'endosser ce stéréotype social et culturel. Cependant, la vocation n'est pas suffisante. Pour construire une carrière artistique et conquérir une légitimité, elles estiment qu'il leur faut cultiver leur don et tenter de se professionnaliser, ce qui constitue là encore un défi, en particulier lorsque l'on est une femme<sup>20</sup>.

### Devenir artiste

La deuxième étape du parcours de ces femmes est celle de la formation aux Beaux-arts. Pour « devenir artiste », le stéréotype de l'artiste, en tant que norme, impose qu'il faille se former, voire se conformer aux canons de l'art.

Sheila, Jane et Sherry ont toutes trois suivi des études supérieures dans des instances de formation euro-canadiennes (universités). Formées aux Beaux-arts, elles ont été confrontées à un modèle très acculturant. Deux d'entre elles, Sheila et Sherry, évoquent même la nécessité de désapprendre alors les bases de leur socialisation artistique, celle acquise auprès de leurs mères et grand-mères. La broderie en perles ou en piquants de porc-épic, le tissage, étaient des techniques « indignes » de leur formation artistique. Elles ont donc appris la peinture, art masculin chez les cris (dans leurs cultures d'origine), le collage, les installations, la vidéo et autres médias prisés par l'art contemporain international.

<sup>18</sup> Les extraits d'entretiens sont signalés dans le texte par l'usage de l'italique.

<sup>19</sup> Heinich N., *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 2005.

<sup>20</sup> Buscatto M., « Tenter, rentrer, rester : les trois défis des femmes instrumentistes de jazz », *Travail, genre et sociétés*, n°19, 2008, p. 87-108.

Ce reformatage de leurs pratiques a même conduit Sheila à adopter une stratégie que je qualifierai d'autofiction. Elle affirme s'être « *inventée seule* », selon ses propres termes et ne pas avoir reçu d'instruction du travail aux piquants quand elle était enfant :

« *Bien que ce soit un art perdu chez de nombreuses nations, beaucoup de gens ont envie de réapprendre cet art (le travail aux piquants). J'ai appris en observant et en utilisant mon imagination. En étudiant des travaux dans les musées et dans les livres, je suis capable de m'enseigner l'art et le talent du travail aux piquants.* »

Pourtant, au fil des entretiens, il s'est avéré que Sheila cachait ou minimisait la place de la filiation intergénérationnelle dans son parcours de socialisation. Elle avait en fait appris les rudiments des savoir-faire de façon conventionnelle auprès de sa grand-mère et en gardait même des souvenirs denses et émus. C'est grâce à la confiance progressive qui nous liait que Sheila a pu exprimer ce souvenir sans chercher à le reformuler ou à le dissimuler, sortant ainsi de sa stratégie de communication visant une véritable performance identitaire. En effet, dans un premier temps, elle m'avait livré le discours qu'elle « servait » aux journalistes et aux membres de son réseau professionnel. D'après elle, « S'inventer seule » était un moyen de rendre sa pratique des savoir-faire plus originale et conforme à l'image de l'artiste contemporain, qui se réapproprie des objets ou médiums appartenant à des territoires supposément étrangers à l'art (pensons à Marcel Duchamp). Elle se voyait ainsi moins tributaire de l'équation stéréotypée et triviale « broderie = artisanat de bonne femme », à laquelle sa socialisation primaire pouvait *a contrario* la renvoyer.

Ce discours peut être interprété, d'une part, comme une résistance vis-à-vis des stéréotypes entourant l'artiste autochtone, enfermé dans une perspective culturaliste et utilitaire ; et, d'autre part, comme une stratégie lui permettant d'aspérer au monde des artistes contemporains internationaux. Cette performance identitaire interroge la question de la valeur artistique accordée à son parcours et à son œuvre<sup>21</sup>, la légitimité et la reconnaissance auxquelles elle peut prétendre, étant donné son genre, son appartenance ethnique et son style. Le discours de Sheila que j'ai désigné comme celui de la « *self made artist* » participe de sa légende personnelle, construisant son personnage de créatrice à des fins stratégiques.

Avec James Clifford<sup>22</sup>, il nous faut considérer l'histoire de l'art et les instances qui la confortent (galeries, musées, écoles de Beaux-arts) comme de véritables « machines à fabriquer de l'authentique », c'est-à-dire à réifier et à assigner. Ainsi, le savoir-faire viendrait

---

21 La question de la valeur des œuvres et de la légitimité des artistes féminines est centrale, ici renforcée par le contexte socioculturel. Voir Molinier P., Perin Emel Y. et Sofio S. (dir), « Genre, féminisme et valeur de l'art », *Cahiers du Genre*, n°43, 2007 et Rollet B. et Naudier D. (dir), *Genre et légitimité culturelle. Quelle reconnaissance pour les femmes ?*, Paris, L'Harmattan, 2007.

22 Clifford J., *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge, Harvard University Press, 1988.

conforter le « paradigme de la sauvagerie » (propre aux arts premiers, arts ethnologiques) et poser la question de la valeur des productions autochtones.

De fait pour que leur travail devienne « art », les artistes considérées ont recours à ce que nous pourrions appeler la « tactique du coucou » : elles adoptent les contours de l'autre, se nichent dans ses codes. Pour acquérir une valeur sur le marché de l'art et dans l'Histoire, leurs œuvres semblent devoir acquérir une valeur formelle, esthétique et dépasser leur supposée valeur ethnologique (de « témoignage » d'une culture). Cela passe par l'usage du langage de l'art contemporain international : l'abstraction, les performances, les installations en sont quelques exemples. Ce serait même seulement à ce prix que les artistes d'origine autochtones se seraient progressivement introduits dans les mondes de l'art canadien<sup>23</sup>.

Dans le cas de nos trois artistes, ce n'est en effet qu'une fois appropriés ces médiums que leurs œuvres ont commencé à être exposées et reconnues sur la scène nationale, puis internationale. Cette reconnaissance a même permis à certaines d'entre elles d'obtenir des subventions non fléchées « artiste autochtone ». Pour autant, leurs parcours professionnels ont été difficiles à construire, affrontant notamment des périodes parfois longues de précarité financière. La nécessité de subvenir aux besoins de leurs enfants par des emplois « alimentaires » se faisait souvent sans l'aide d'un conjoint du fait de leurs nombreux divorces ou séparations. D'ailleurs, les savoir-faire pratiqués de façon traditionnelle, par la vente d'objets artisanaux, ont parfois pu constituer, pour Sheila notamment, une rentrée d'argent non négligeable.

Dans un contexte hostile, Sheila, Jane et Sherry ont élaboré des stratégies artistiques, sociales, ethniques, genrées.

#### « Franchir les frontières » : renverser le stigmat

Si elles semblent avant tout « endosser », elles ne cessent en fait également de subvertir les frontières. Comment y parviennent-elles ? En introduisant des références et des formes « impures », références cosmologiques et formes artisanales. On dénote alors dans leurs créations et postures une critique postcoloniale subtile. Elles luttent contre le discours canonisant en art, toujours situé<sup>24</sup>, dans lequel il n'y a de place ni pour leurs origines culturelles, ni pour leur style, ni pour leur genre. En s'autorisant, dans le langage de l'art

23 Townsen-Gault C., "First Nations Culture: Who Knows What?", *Canadian Journal of Communication*, vol. 23, n°1, 1998, <http://www.cjc-online.ca/index.php/journal/article/view/1021/927>, consulté le 04/08/2009.

Whitelaw A., "Placing Aboriginal Art at the National Gallery of Canada", *Canadian Journal of Communication*, vol. 31, n°1, 2006, <http://www.cjc-online.ca/index.php/journal/article/view/1775/1897>, consulté le 04/08/2009.

<sup>24</sup> Pollock G., *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*, London, Routledge, 2003.

occidental, l'usage des savoir-faire artisanaux, elles introduisent non seulement l'indianité, mais encore leur version de la féminité. Dans leurs œuvres, elles mêlent ainsi techniques de l'art contemporain occidental et savoir-faire traditionnels amérindiens. Leurs mediums de prédilection sont la broderie en perles, en piquants de porc-épic, la couture et fabrication de poupées, de tissus. Leurs motifs mais aussi leurs sujets traitent des femmes, de la maternité, de la violence, de la domination et des outrages, de la reconquête ou encore de la résistance et de la survie.

Sherry Farrell-Racette propose par exemple de reprendre ce qui a été volé, non seulement à « son peuple » mais plus encore aux femmes de sa communauté. Elle vise les artefacts des musées avec *Ancestral Women Taking Back Their Dresses*<sup>25</sup>. Elle explique ainsi avoir été choquée par les innombrables objets amérindiens présents dans les collections d'ethnologie des musées européens :

« La seule façon de voir toutes ces choses nous revenir était que les femmes aillent là-bas et les récupèrent simplement en les prenant. Donc dans mon imagination, j'ai créé ce formidable scénario où nos ancêtres volent au-dessus de l'océan pour récupérer nos possessions. Dans ce tableau les femmes font voler en éclats les portes du musée, jettent leurs vêtements issus de l'échange et reprennent leurs robes traditionnelles. Je me sentais tellement mieux quand j'ai fini. En peignant j'ai reconquis quelque chose. »

Avec le tableau *Spoon*<sup>26</sup> et l'exposition *Sex, quills and rock'n'roll*, Sheila Orr s'attaque aux stéréotypes attachés à la féminité amérindienne, à la fois dans sa propre communauté et dans la société euro-canadienne. Comme nous l'avions souligné, loin de la princesse Pocahontas ou des servantes fantasmées par l'imaginaire colonial, les femmes autochtones sont chez Orr sexuées, rebelles. Elles sont subversives non seulement vis-à-vis de ces fantasmes exogènes, mais aussi vis-à-vis des stéréotypes endogènes entourant la féminité idéale.

« *Spoon* », c'est-à-dire « cuillères » selon un surnom que les jeunes femmes autochtones emploient entre elles comme un défi : telles des cuillères pour la forme de leurs hanches, pour leur sexualité qui « reçoit » ou encore pour les tâches quotidiennes que les hommes prennent pour acquises : les nourrir... Pour mettre en place cette critique, Sheila a recours au plus traditionnel des arts autochtones : le travail aux piquants. « Talent le plus relevé que l'on puisse souhaiter aux femmes »<sup>27</sup>, il forme moralement et physiquement les femmes lakota. Les brodeuses aux piquants incarnent ainsi la femme parfaite : calme, réservée, industrielle<sup>28</sup>, quand les femmes perdues sont *a contrario* décrites comme « riant à gorges déployées et se

<sup>25</sup> Ce tableau peut être vu en ligne : <http://www.artsboard.sk.ca/showcase/exhibitions/sharing-the-circle>, consulté le 20/06/2009

<sup>26</sup> Ce tableau peut être vu en ligne : [http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2005/goyon\\_m#p=16&a=top](http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2005/goyon_m#p=16&a=top) consulté le 20/06/2009

<sup>27</sup> Lévi-Strauss C., *Mythologiques 3. L'origine des manières de table*, Paris, Plon, 1968.

<sup>28</sup> Goyon M., *Ibid*, 2005.

conduisant comme des hommes »<sup>29</sup>. Chez Sheila, les piquants sont brodés, collés, mêlés à la peinture, bref, détournés de leur fonction première et les sujets qu'elle aborde laissent entrevoir de nouvelles féminités autochtones loin des brodeuses idéales. Les femmes, chez Sheila, se comportent « comme des hommes », elles fument, boivent, dansent, rient, ont des amants, sont mères, divorcées, travaillent, *etc.*...

Enfin, avec Jane Ash Poitras, la créatrice se fait chamane<sup>30</sup>. Elle se décrit comme telle et utilise photos, motifs de tissus et couvertures, collages dans des œuvres où les femmes sont au cœur de la survie comme *Protecting Our Celestial Lovers*, *Syllabic Sisters* ou *Birth*<sup>31</sup>. Elle met en scène des photographies de femmes du passé et des références mythologiques afin de « redonner la parole aux femmes », parole oubliée, passée sous silence par les anthropologues, les colons mais aussi par les hommes autochtones. En 2006, invitée à une conférence portant sur art et féminisme à l'université d'Alberta, Poitras évoque son vécu avec les hommes, fait de violences et d'abus : en retour son art apparaît comme une prise de pouvoir<sup>32</sup>. Le savoir-faire féminin devient outil d'émancipation en lieu d'une soumission et la créatrice accède, par la pratique artistique, au statut essentiellement masculin du pouvoir chamanique. Dans cette dynamique, les médiums exogènes de l'art contemporain se font endogènes, se mêlent aux savoir-faire locaux et ainsi alliés ils deviennent outils de contestation et de revendication identitaire.

### En conclusion

Les parcours biographiques et créatifs de ces trois artistes ouvrent un champ de réflexion sur les interactions entre stéréotypes de genre et d'ethnicité à l'œuvre dans les mondes de l'art. Ces stéréotypes sont tour à tour conjugués, endossés, subvertis, voire dépassés. Le savoir-faire, stigmate de la féminité, mais aussi de l'Indien enfermé dans un paradigme de sauvagerie, devient parfois outil d'émancipation et presque toujours de critique postcoloniale. En effet, cette dernière s'attache autant à faire émerger les représentations et effets du colonialisme en matière de stéréotypes en particulier attachés à l'identité des colonisés<sup>33</sup>, qu'à

<sup>29</sup>. Schneider M-J., «Women's Work: an Examination of Women's Roles in Plains Indian Arts and Crafts», in P. Albers & B. Medicine (ed.), *The hidden Half. Studies of Plains Indian Women*, New-York, University Press of America, 1983, p. 101-123.

<sup>30</sup> Chevallier G., « L'empreinte du chamane : la quête spirituelle dans l'art contemporain des Premières Nations », *Etudes canadiennes*, n°51, 2001, p. 7-31.

<sup>31</sup> A voir en ligne : <http://www.bearclawgallery.com/Paintings.aspx?ArtistID=19> consulté le 20/06/2009.

<sup>32</sup> J. A. Poitras. <http://www.crcstudio.org/waving/keynotes.php>, consulté le 20/06/2009.

<sup>33</sup> Bhabba H., *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994.

retourner et à utiliser ces effets comme outils d'une « auto-histoire »<sup>34</sup>. Ainsi, pour dépasser les frontières de genre, ces artistes s'attachent à déconstruire les frontières hiérarchiques établies entre arts majeurs et arts mineurs. Entre « être indienne » et « jouer à l'indienne », leurs démarches composent avec les contours parfois contradictoires de leurs identités. De la vocation à la formation aux Beaux-arts, puis à la légitimation par les cénacles du marché de l'art, leurs parcours interrogent ces appartenances et cherchent à reformuler la donne de l'intérieur (du monde de l'art comme de leurs cultures). Renversant les stigmates et les stéréotypes, elles redessinent les frontières de l'art comme les frontières de leur « identité » ethnique et genrée. Elles nous permettent ainsi de renouveler notre vigilance vis-à-vis des catégories par lesquelles nous tentons de décrire les mondes contemporains, catégories qui sont parfois devenues problématiques car trop monolithiques et réifiantes en regard des changements sociaux qui ont pu s'opérer. Elles nous invitent à porter un regard neuf sur la création comme sur la circulation et la performation des identités, aussi bien sociales, genrées que culturelles.

---

<sup>34</sup> Sioui G. E., *Pour une autohistoire amérindienne. Essai sur les fondements d'une morale sociale*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1989.