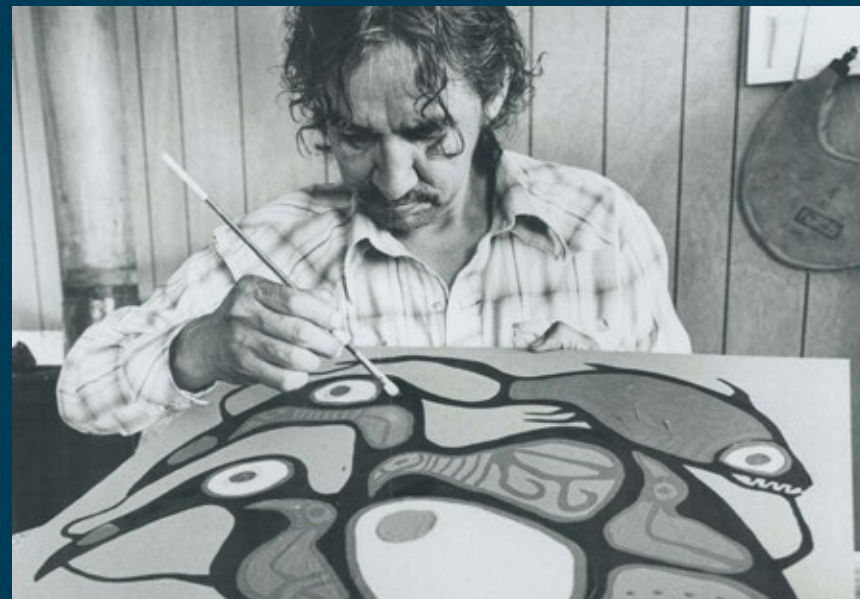


Le présent document est un recueil de divers points de vue et d'expériences de première main liées à la promotion et à la protection des arts, des expressions culturelles et des pratiques artistiques autochtones. Les expériences et les points de vue qui y sont présentés décrivent à la fois les interactions et les défis concrets liés à l'appropriation indue des arts, des expressions culturelles et des pratiques artistiques, ainsi que certains des outils et des solutions proposées pour relever ces défis.

Le présent document a pour but de faire progresser la compréhension commune des enjeux et des défis associés à l'appropriation culturelle indue aux échelons locaux, régionaux, nationaux et internationaux. Nous espérons que les expériences et les histoires présentées dans ce document favoriseront le dialogue et le développement continu de solutions efficaces pour promouvoir et protéger les arts, les expressions culturelles et les pratiques artistiques autochtones. Nous espérons également que ce document permettra de sensibiliser le public et le milieu artistique canadien et international à la question de l'appropriation indue et à ses conséquences néfastes sur les plans social, culturel et économique. Selon nous, le présent document s'inscrit dans le cadre d'efforts importants visant à examiner ce qui est fait et ce qui reste à faire.



Norval Morriseau. Photographie prise par Graham Bezzant/Toronto Star via Getty Images.



...l'appropriation n'est pas un simple "emprunt" d'éléments culturels ou un échange culturel réalisé sur un pied d'égalité – il s'agit d'un acte beaucoup plus insidieux et néfaste qui renforce les systèmes de pouvoir existants...



– Dr. Adrienne Keene

Promotion et protection de l'art et des expressions culturelles autochtones

Belcourt, Igloliorte et Robinson



Promotion et protection de l'art et des expressions culturelles autochtones

Un recueil d'expériences et d'actions

Sous la direction de **Tony Belcourt**, d'**Heather Igloliorte** et de **Dylan Robinson**

Il est important de noter que les textes contenus dans le présent recueil traduisent les expériences et les réflexions personnelles de ses différents contributeurs, et que celles-ci se fondent souvent sur une expertise qu'ils ont acquise après avoir travaillé pendant toute une vie dans un domaine de pratique artistique et culturelle particulier. C'est ce lien individuel et personnel avec les pratiques culturelles et artistiques ainsi qu'avec les expériences d'appropriation induite et de mésusage qui nous intéressent plus particulièrement. Étant donné que de nombreuses manifestations de l'art autochtone sont intimement liées à différentes formes de connaissances culturelles, de spiritualité, de médecine, d'ordres juridiques ainsi que d'histoires familiales et communautaires, il est impossible (et il n'est pas souhaitable) de ne pas tenir compte de l'expérience personnelle des contributeurs dans le cadre de notre travail d'examen de la question de l'appropriation induite et du mésusage.

Il est également important de noter que les histoires et les expériences relatées par les contributeurs dans le présent recueil ne représentent qu'une partie des multiples points de vue qui s'inscrivent dans le dialogue continu sur la promotion et la protection des arts, des expressions culturelles et des pratiques artistiques autochtones. Compte tenu de la grande diversité culturelle des nations et des communautés autochtones, il est impossible qu'un recueil de textes de cette nature puisse avoir une portée définitive ou être exhaustif dans son analyse des enjeux relatifs au mésusage et à l'appropriation induite. Cela dit, nous espérons tout de même que les expériences présentées ici entraînent la poursuite d'un dialogue qui, à son tour, mènera à l'élaboration de nouvelles démarches et de nouveaux outils.

« *Nous devons reconnaître qu'au sein de toute structure coloniale, nous sommes soit des agents de stagnation, soit des agents de changement. Pour chaque geste politique, social ou culturel qui remet en cause le statu quo, il y aura toujours des forces concurrentes favorisant l'enracinement du colonialisme et des privilèges, la paranoïa ou, tout simplement, l'inertie.* »

—Steven Loft

Lou-ann Neel travaillant en studio. Photographie gracieuseté de Lou-ann Neel.





Tony Belcourt

Photographie gracieuseté de Tony Belcourt.

Tony Belcourt, O.C., LL.D (hon.) a une solide réputation comme dirigeant accompli et spécialiste novateur des relations publiques et des communications, notamment à titre de scénariste, réalisateur et producteur de films, d'émissions de radio, de vidéos et de matériel audio. Il s'intéresse aux arts et aux communications depuis plus de cinq décennies. En 1968, il a été vice-président et directeur général de Team Products, Alberta et Mackenzie, une coopérative de 500 artistes et artisans autochtones de ces régions. Défenseur de longue date des droits des

peuples autochtones, il a fait partie de nombreux conseils d'administration, dont le Ralliement national des Métis, la Commission culturelle de la Nation métisse de l'Ontario, la Commission autochtone pour les technologies de la communication dans les Amériques et l'Université de l'École d'art et de design de l'Ontario. Récemment, il a participé activement à une proposition visant à élaborer un registre d'œuvres d'art autochtone. Porté par le calumet, il est considéré comme un Aîné métis.



Heather Igloliorte

Photographie gracieuseté d'Heather Igloliorte.
Photographie prise par Lisa Graves.

Heather Igloliorte est une Inuk du Nunatsiavut, titulaire de la Chaire de recherche universitaire de niveau I en arts autochtones circumpolaires à l'Université Concordia, professeure agrégée au Département d'histoire de l'art et codirectrice du bloc de recherche Indigenous Futures Cluster du Milieux Institute for Arts, Culture

and Technology. Heather est également commissaire d'exposition depuis 2005 et dirige le projet Inuit Futures in Arts Leadership : The Pilimmaksarniq/Pijariuqsarniq Project, qui vise à accroître le nombre d'Inuits et d'Inuvialuits dans des rôles décisionnels dans le domaine des arts par le biais de la formation et du mentorat.



Dylan Robinson

Photographie gracieuseté de Dylan Robinson.

Dylan Robinson est un artiste et écrivain xwélmexw (Stó:lō/Skwah), titulaire de la Chaire de recherche du Canada en pratique d'art autochtone à l'Université Queen's. Il est l'auteur de *Hungry Listening* (University of Minnesota Press, 2020) sur les formes d'écoute autochtones et coloniales.

UN RECUEIL D'EXPÉRIENCES ET D'ACTIONS

Le présent recueil d'articles aborde un large éventail d'exemples qui portent sur de multiples formes d'art et d'expressions culturelles de communautés autochtones et qui font intervenir différents acteurs et parties prenantes, allant de particuliers à des organisations, en passant par des organismes de financement gouvernementaux. En présentant et en rassemblant ces histoires, notre objectif est de fournir des exemples d'outils et de solutions qui ont été ou pourraient être mis au point pour répondre aux défis soulevés par les contributeurs et d'autres personnes.

Cette publication est le fruit d'un travail collectif. Elle rassemble les histoires et les réflexions de 30 collaborateurs. Les droits d'auteur de chaque article appartiennent à son auteur respectif. Les droits d'auteur des photographies appartiennent à leur propriétaire. L'équipe éditoriale principale était composée de Tony Belcourt, Heather Igloliorte et Dylan Robinson. Le graphisme et la mise en page ont été réalisés par Shaun Vincent et les membres de son équipe à Vincent Design, dont Chris Redekop, Kali MacDonald et Doris Quill. Le ministère du Patrimoine canadien (PCH) a fourni un soutien financier et éditorial de même qu'un appui en matière de gestion de projet, par l'entremise de Joanne Rycaj Guillemette, Gaëlle Groux, Celeste Robitaille et Sam Generoux. Pour toute demande d'information au sujet de cette publication, veuillez communiquer avec la Direction générale du commerce international de PCH.



La création artistique est un pilier économique et social des communautés autochtones, et sa valeur pour les personnes autochtones va bien au delà du simple moyen de générer des revenus. Les cultures autochtones ont pu traverser les âges grâce aux arts et aux artistes autochtones.



—Tony Belcourt

Promotion et protection **de l'art et des expressions culturelles autochtones**

Un recueil d'expériences et d'actions

15, rue Eddy
Gatineau, QC K1A 0M5

Courriel
PCH.info-info.PCH@canada.ca

Téléphone
819-997-0055
1-866-811-0055

Lignes téléphoniques sans frais pour toutes les régions,
du lundi au vendredi, de 8 h 30 à 17 h (HE)

ATS
1-888-997-3123 (pour les personnes qui sont sourdes,
malentendantes ou affectées d'un trouble de la parole)

Introduction

Tony Belcourt, Heather Igloliorte et Dylan Robinson

Le présent document est un recueil de divers points de vue et d'expériences de première main liées à la promotion et à la protection des arts, des expressions culturelles et des pratiques artistiques autochtones. Les expériences et les points de vue qui y sont présentés décrivent à la fois les interactions et les défis concrets liés à l'appropriation induite des arts, des expressions culturelles et des pratiques artistiques, ainsi que certains des outils et des solutions proposées pour relever ces défis.

Le présent document a pour but de faire progresser la compréhension commune des enjeux et des défis associés à l'appropriation culturelle induite aux échelons locaux, régionaux, nationaux et internationaux. Nous espérons que les expériences et les histoires présentées dans ce document favoriseront le dialogue et le développement continu de solutions efficaces pour promouvoir et protéger les arts, les expressions culturelles et les pratiques artistiques autochtones. Nous espérons également que ce document permettra de sensibiliser le public et le milieu artistique canadien et international à la question de l'appropriation induite et à ses conséquences néfastes sur les plans social, culturel et économique. Selon nous, le présent document s'inscrit dans le cadre d'efforts importants visant à examiner *ce qui est fait* et *ce qui reste à faire*.

Thèmes et considérations communes

3 Les articles compilés dans le présent recueil abordent un large éventail d'enjeux et de considérations. Bien que nous ayons regroupé les articles selon cinq thèmes généraux, nous sommes conscients du fait que bon nombre des expériences qui y sont présentées peuvent toucher plus d'un thème, ainsi que des enjeux dont la portée excède celle des cinq thèmes déterminés. Ces cinq thèmes sont les suivants :

1. paramètres et enjeux de l'appropriation induite et du mésusage;
2. appropriation, collaboration et propriété intellectuelle dans le monde des arts;
3. souveraineté et autodétermination en matière d'arts, d'expressions culturelles et de pratiques artistiques;
4. expériences liées aux mécanismes de protection et aux protocoles dirigés par des peuples autochtones avec l'appui du gouvernement;

5. constitution d'une masse critique de dirigeants autochtones dans le monde des arts.

Il est important de noter que les textes contenus dans le présent recueil traduisent les expériences et les réflexions personnelles de ses différents contributeurs, et que celles-ci se fondent souvent sur une expertise qu'ils ont acquise après avoir travaillé pendant toute une vie dans un domaine de pratique artistique et culturelle particulier. C'est ce lien individuel et personnel avec les pratiques culturelles et artistiques ainsi qu'avec les expériences d'appropriation induite et de mésusage qui nous intéresse plus particulièrement. Étant donné que de nombreuses manifestations de l'art autochtone sont intimement liées à différentes formes de connaissances culturelles, de spiritualité, de médecine, d'ordres juridiques ainsi que d'histoires familiales et communautaires, il est impossible (et il n'est pas souhaitable) de ne pas tenir compte de l'expérience personnelle des contributeurs dans le cadre de notre travail d'examen de la question de l'appropriation induite et du mésusage.

Il est également important de noter que les histoires et les expériences relatées par les contributeurs dans le présent recueil ne représentent qu'une partie des multiples points de vue qui s'inscrivent dans le dialogue continu sur la promotion et la protection des arts, des expressions culturelles et des pratiques artistiques autochtones. Compte tenu de la grande diversité culturelle des nations et des communautés autochtones, il est impossible qu'un recueil de textes de cette nature puisse avoir une portée définitive ou être exhaustif dans son analyse des enjeux relatifs au mésusage et à l'appropriation indue. Cela dit, nous espérons tout de même que les expériences présentées ici entraînent la poursuite d'un dialogue qui, à son tour, mènera à l'élaboration de nouvelles démarches et de nouveaux outils. Au fil de cette conversation, il sera important d'entendre d'autres exemples d'expériences liées au mésusage et à l'appropriation indue, d'élaborer des outils et des démarches pour promouvoir l'autodétermination dans les arts, ainsi que d'envisager la mise en œuvre de nouveaux protocoles pour remédier aux préjudices du passé et du présent.

L'enquête de la Commission de vérité et réconciliation a marqué le début d'une ère de réconciliation où les organisations artistiques, les organismes de financement et les établissements d'enseignement ont cherché à soutenir l'art et le savoir autochtones et à leur accorder la priorité, ce qui a donné lieu à un mouvement d'inclusion des peuples autochtones. Bien que ce mouvement ait engendré de nombreuses occasions pour les artistes autochtones et favorisé leur reconnaissance, il a également fait en sorte que, dans certains cas, des artistes et des organisations non autochtones ont cherché à « inclure » les histoires, l'art, l'esthétique et d'autres expressions culturelles autochtones sans toutefois demander la permission aux peuples autochtones et sans les consulter. Cette façon de faire est souvent le résultat d'une incapacité à reconnaître en quoi consiste un mésusage. Règle générale, du point de vue

occidental, seule la copie directe d'œuvres d'art, par opposition à l'utilisation d'une forme, d'un « style » ou d'une « technique », est considérée comme de l'appropriation indue. Pour de nombreux peuples autochtones, certaines formes d'art sont régies par des droits héréditaires ou ont une relation complexe avec l'intendance assurée par la communauté.

Dans d'autres cas, le fait que les expressions culturelles autochtones (notamment les histoires, les chansons et les connaissances) soient accessibles après leur diffusion par des anthropologues et des ethnographes, que ce soit sous forme imprimée ou après qu'elles aient été recueillies pour le compte de musées et d'établissements d'enseignement supérieur, a conduit à un malentendu selon lequel les droits d'utilisation de ces œuvres sont éteints. C'est pourtant loin d'être le cas, car les droits héréditaires des peuples autochtones sur ses expressions culturelles persistent et la compréhension de l'intendance assurée par la communauté et de la gouvernance des pratiques culturelles reste forte. Si ces systèmes de droit autochtone (parfois appelés « ordres juridiques autochtones » ou « droit coutumier ») ne sont pas toujours bien compris par le public non autochtone, ils fournissent les bases permettant aux peuples autochtones de déterminer leurs droits culturels, ainsi que les processus de réparation en cas de violation de ces droits.

Le présent recueil d'articles aborde un large éventail d'exemples qui portent sur de multiples formes d'art et d'expressions culturelles de communautés autochtones et qui font intervenir différents acteurs et parties prenantes, allant de particuliers à des organisations, en passant par des organismes de financement gouvernementaux. En présentant et en rassemblant ces histoires, notre objectif est de fournir des exemples d'outils et de solutions qui ont été ou pourraient être mis au point pour répondre aux défis soulevés par les contributeurs et d'autres personnes.



Je ne veux plus que les chansons des Premiers Peuples soient prises en otage dans des pièces de musique classique... je ne veux plus entendre les membres des communautés autochtones me dire qu'ils n'avaient aucune idée que leurs chansons faisaient partie de la collection d'un musée.

–Dylan Robinson



Paramètres et enjeux de l'appropriation indue et du mésusage

Les auteurs des textes du présent recueil abordent la violation de leurs propres œuvres d'art, expressions culturelles et pratiques artistiques, et de celles d'autres peuples autochtones, en utilisant divers termes tels que « appropriation », « appropriation indue », « mésusage », « plagiat » et « vol ». Nous ne cherchons pas à démêler les termes ou à circonscrire leur portée lorsqu'ils sont utilisés pour décrire ces diverses formes de violation; notre approche a plutôt consisté à permettre aux contributeurs de communiquer leurs expériences dans leurs mots en employant les termes qui ont un sens pour eux. Comme l'a écrit la chercheuse cherokee Adrienne Keene : [TRADUCTION]

« *l'appropriation n'est pas un simple "emprunt" d'éléments culturels ou un échange culturel réalisé sur un pied d'égalité – il s'agit d'un acte beaucoup plus insidieux et néfaste qui renforce les systèmes de pouvoir existants,*¹ »

5

en référence à ce qui se passe lorsque les membres d'une culture dominante s'approprient la culture de ceux dont ils oppriment la culture depuis longtemps. Indépendamment de la manière dont ils emploient ces termes particuliers, les textes de ce recueil sont d'abord unis par le fait que leurs auteurs sont préoccupés par ces cas où les droits des artistes et des détenteurs de connaissances autochtones ont été abrogés par d'autres individus, organisations ou sociétés, de manière intentionnelle ou non. Ce dernier point sur l'intentionnalité doit être mis de l'avant, car l'un des arguments couramment avancés pour défendre l'appropriation indue est que la bonne foi des personnes concernées rend les allégations d'appropriation nulles et non avenues. Un autre malentendu sur l'appropriation provient du raisonnement fallacieux selon lequel elle *n'est possible que* s'il y a intention préméditée d'utiliser ou de reproduire

une œuvre sans l'accord de l'artiste ou de l'individu. Par ailleurs, il existe des cas où des artistes utilisent ce qu'ils comprennent (à tort) comme étant simplement une « technique » ou un « style » d'art autochtone pour créer leurs œuvres, sans se rendre compte que des droits héréditaires autochtones régissent souvent l'utilisation de ces dessins et techniques. La méconnaissance des façons dont les « techniques » artistiques autochtones (telles que celles utilisées pour le chant de gorge ou les dessins aux lignes-formes prononcées) constituent une œuvre d'art met en évidence la nécessité permanente d'éduquer le public sur la relation entre les droits autochtones et les pratiques culturelles. Un autre malentendu provient de la catégorie dans laquelle on place l'art autochtone, à savoir celle de « l'art populaire ». En raison de l'utilisation de cette étiquette, des générations de colons canadiens ont considéré l'art autochtone comme étant une ressource dont a hérité le public canadien. Comme Lou Ann Neel le souligne avec force dans le présent document, les œuvres d'art autochtones sont [TRADUCTION] « souvent considérées à tort par le grand public comme "faisant partie du domaine public" – et peuvent donc être utilisées gratuitement et sans autorisation ».

En ce qui concerne cette façon de catégoriser ce qu'est l'art autochtone, il est également impératif de se rappeler, comme le mentionne Dylan Robinson dans son essai, que l'art autochtone a des fonctions qui ne se limitent pas strictement à l'art. En effet, l'art, les expressions culturelles et les pratiques artistiques autochtones, y compris le chant et la danse, jouent un rôle important en tant que source historique primaire (l'équivalent d'un livre) pour une famille ou une communauté, en tant que remède ou en tant qu'ordre juridique. De plus, ces formes d'art sont parfois considérées par les communautés autochtones comme ayant une vie propre – en tant qu'ancêtres, en tant qu'entités –, une vie qui n'est pas comparable à la vie humaine. Ainsi, le mésusage de ce qui pourrait être considéré comme une œuvre d'art ou une chanson, dans certains cas, peut violer plus que les droits de l'artiste; elle peut engendrer une violence épistémique contre ces autres

¹ Keene, Adrienne. "Whose Culture Is It, Anyway?" *The New York Times*, *The New York Times*, 4 août 2015. www.nytimes.com/roomfordebate/2015/08/04/whose-culture-is-it-anyhow/the-benefits-of-cultural-sharing-are-usually-one-sided.



formes de connaissance ou contre la vie de celles-ci. Par conséquent, si les pertes financières sont l'une des principales conséquences de l'utilisation de formes d'expression culturelle autochtone sans l'accord explicite des artistes, l'appropriation induite d'œuvres d'art, de dessins et d'autres formes d'expression culturelle autochtones entraîne également un préjudice culturel et spirituel important.

Comme Dylan Robinson et Inuksuk MacKay le soulignent, l'appropriation est survenue souvent dans le contexte du colonialisme canadien, notamment par la censure culturelle générale imposée aux peuples autochtones entre la fin du XIX^e siècle et le milieu du XX^e siècle en vertu de l'article 3 de la *Loi sur les Indiens* (souvent appelé « l'interdiction du potlatch »), mais aussi par les missionnaires et les églises, ainsi que par l'intermédiaire des pensionnats indiens. Par conséquent, l'expérience de voir ses propres pratiques culturelles être « volées » est vécue comme une double perte qui se répercute d'une génération à l'autre.

Appropriation, collaboration et propriété intellectuelle dans le monde des arts

L'appropriation de l'art autochtone est un phénomène endémique. Dans les essais de Christi Belcourt, de Carmen Robertson et de Lucinda Turner, nous pouvons voir comment ces questions sont abordées par les individus, l'industrie et les institutions. Ces essais se penchent notamment sur les différences entre la copie directe des œuvres et l'appropriation des styles et des motifs. Cette distinction est l'un des éléments fondamentaux de la façon dont nous envisageons de protéger efficacement les artistes.

Dans le cas de Christi Belcourt, nous apprenons qu'elle a eu de la difficulté à faire retirer des produits de sites Web qui se sont indûment appropriés ses dessins pour les imprimer sur des vêtements vendus dans le monde entier. Cependant, nous apprenons aussi qu'elle collabore avec l'industrie de la mode pour reproduire ses œuvres d'une manière qui est non seulement appropriée, mais aussi acceptable pour elle. Christi Belcourt met également en lumière la question délicate de l'appropriation induite entre les peuples autochtones eux-mêmes.

Carmen Robertson souligne que le [TRADUCTION] « marché est inondé de contrefaçons » des œuvres de Norval Morrisseau. Son essai nous parle d'un vaste projet de recherche mené par l'Université de Carleton visant à documenter pour une toute première fois les œuvres produites par Norval Morrisseau au cours des 35 premières années de sa carrière artistique. Le projet a aussi pour but de se pencher sur les traditions et la culture qui ont influencé le génie de ses œuvres.

L'essai de Lucinda Turner dresse un portrait d'une industrie qui produit massivement des œuvres d'art autochtone de la côte nord-ouest, des objets de cérémonie et des vêtements contrefaits ou volés pour les revendre sur Internet, dans les boutiques de souvenirs, dans les marchés aux puces et dans les galeries d'art. Son essai traite de l'ampleur des violations des droits d'auteur et de la nécessité de modifier la loi à cet égard.

Souveraineté et autodétermination en matière d'arts, d'expressions culturelles et de pratiques artistiques

7 Au cours des dernières années, les peuples autochtones se sont fait les champions de la mise en œuvre de changements majeurs au sein des institutions culturelles canadiennes en invitant ces dernières à recadrer et à reconsidérer leurs responsabilités envers les Premières Nations, les Métis et les Inuits du Canada, dont ils sont souvent les gardiens de la culture et des connaissances. En fin de compte, ces initiatives visent à mettre en avant la souveraineté et les droits des Autochtones à l'autodétermination, notamment en ce qui concerne l'accès à nos arts et à nos expressions culturelles et le pouvoir de décision à cet égard. Dans deux essais sur les travaux novateurs actuellement en cours au Conseil des arts du Canada et à Bibliothèque et Archives Canada, Steven Loft et Jennelle Doyle (et coll.) mettent en avant leur engagement à s'attaquer aux conséquences permanentes de l'héritage colonial qui perdurent dans les musées, les galeries d'art, les archives, les universités et les organismes de financement canadiens. Grâce à leur travail de collaboration avec leurs interlocuteurs autochtones et leurs alliés au sein et en dehors de ces institutions, ils ont lancé de nouveaux programmes qui visent à créer de nouvelles relations fondées sur le respect, la réciprocité et la confiance.

Dans l'essai intitulé *Créer, connaître et partager : Arts et cultures des Premières Nations, des Inuits et des Métis*, Steven Loft explique comment un changement radical de l'approche prescriptive du financement des arts vers des processus davantage dirigés par les Autochtones a non seulement provoqué une transformation de la façon dont le Conseil des arts du Canada aborde ses responsabilités envers les artistes autochtones, mais appelle également l'ensemble du pays à examiner comment il peut mieux agir dans le cadre de sa relation de nation à nation.

Dans l'essai rédigé par Jennelle Doyle et coll. sur le projet *Écoutez pour entendre nos voix* mis en œuvre par Bibliothèque et Archives Canada, les auteurs examinent comment l'institution vise également à améliorer sa responsabilité envers les peuples autochtones et à maintenir l'égalité du savoir autochtone par rapport au savoir occidental. Pour ce faire, le projet utilise une double approche qui permet à la fois de préserver

les connaissances existantes (grâce à la numérisation gratuite des enregistrements audiovisuels ayant trait aux langues et cultures autochtones) et de renforcer les capacités des communautés à créer et à gérer leurs propres archives. Il est important de noter que les processus revigorés de ces géants du monde culturel sont le fruit d'efforts de consultation et de collaboration considérables, significatifs et continus avec les Autochtones.

Tandis que Steven Loft et Jennelle Doyle (et coll.) abordent les changements en cours au sein des institutions, Carey Newman, dans son essai intitulé *Des relations en évolution*, envisage une action unique mais monumentale d'affirmation de la souveraineté autochtone au sein d'une institution non autochtone. Il y décrit le processus de négociation mené pour trouver un lieu de repos au Musée canadien pour les droits de la personne (MCDP) pour la *Couverture des témoins*, l'immense œuvre sculpturale qui a fait le tour du Canada entre 2014 et 2019 et qui présente et rassemble les expériences vécues par des Autochtones dans les pensionnats indiens par l'intermédiaire d'objets, de photographies et de textes souvenirs percutants, ainsi que d'autres éléments commémoratifs évocateurs. Jennefer Nepinak décrit le processus de négociation associé à la prise en charge de la *Couverture des témoins* au MCDP du point de vue de la partie adverse. Elle affirme que cet accord est un exemple éloquent de la manière dont nous pouvons forger de nouvelles relations à l'avenir en rapprochant les traditions autochtones et les concepts juridiques occidentaux de manière significative et respectueuse.

S'appuyant sur les conceptions Kwakwaka'wakw selon lesquelles les masques sacrés sont des ancêtres vivants, Carey Newman aborde la *Couverture des témoins* du même œil, c'est à dire comme une entité à part entière, qui ne peut donc pas être achetée ou vendue, mais seulement gérée conjointement par l'artiste et l'institution. Dans son essai, l'artiste explique comment lui et le MCDP ont négocié leur responsabilité conjointe. Dans ce processus, Carey Newman trace de nouvelles voies souveraines pour les relations entre les institutions et les arts autochtones qui pourraient entraîner une reconsidération fondamentale de la relation musée artiste.

Expériences liées aux mécanismes de protection et aux protocoles dirigés par des peuples autochtones avec l'appui du gouvernement

Les communautés autochtones, les gouvernements et l'industrie reconnaissent de plus en plus qu'il est important de disposer de protocoles appropriés pour la protection, la préservation et la promotion de l'art autochtone sous toutes ses formes. Ces protocoles peuvent articuler la façon dont les communautés et les peuples autochtones abordent différents problèmes. Ils peuvent également déboucher sur des pratiques commerciales équitables qui protègent les intérêts des Autochtones et de leurs communautés ainsi que ceux des consommateurs.

Les essais de Tony Belcourt, de Blandina Makkik, de Patricia Adjei ainsi que des co auteurs Jane Anderson, James Francis et Māui Hudson fournissent des exemples de la façon dont ces protocoles et mécanismes de protection se manifestent aujourd'hui à travers les actions des Autochtones et du gouvernement. Les essais intitulés Le système des étiquettes de savoir traditionnel et des étiquettes bioculturelles et L'étiquette Igloo illustrent la manière dont les peuples autochtones et leurs communautés peuvent mettre en œuvre des processus et adopter des lois afin de reconnaître la provenance de la culture, des traditions et des formes d'art autochtones.

Pour les peuples autochtones, garantir le respect de l'authenticité de l'art autochtone et veiller à ce que les artistes reçoivent une rémunération juste pour leur travail sont des priorités. Les essais intitulés Élaboration et mise en œuvre du droit de suite pour les artistes visuels autochtones australiens et Le registre d'art autochtone fournissent des exemples de la manière dont ces objectifs sont actuellement atteints, comme dans le cas de la mise en place du droit de suite en Australie, et comment ils pourraient l'être, comme dans le cas de la proposition de la mise sur pied d'un registre d'art autochtone. Le récent rapport sur l'examen législatif de la Loi sur le droit d'auteur effectué par le Comité permanent de l'industrie, des sciences et de la technologie comprenait, entre autres, des recommandations concernant les éléments suivants : l'élaboration conjointe de lois et de politiques nationales et internationales, la mise sur pied d'un registre d'art autochtone, la fondation d'une organisation pour défendre les intérêts des créateurs autochtones, ainsi que la tenue de consultations pour étudier la mise en œuvre du droit de suite pour les artistes au Canada.



Constitution d'une masse critique de dirigeants autochtones dans le monde des arts

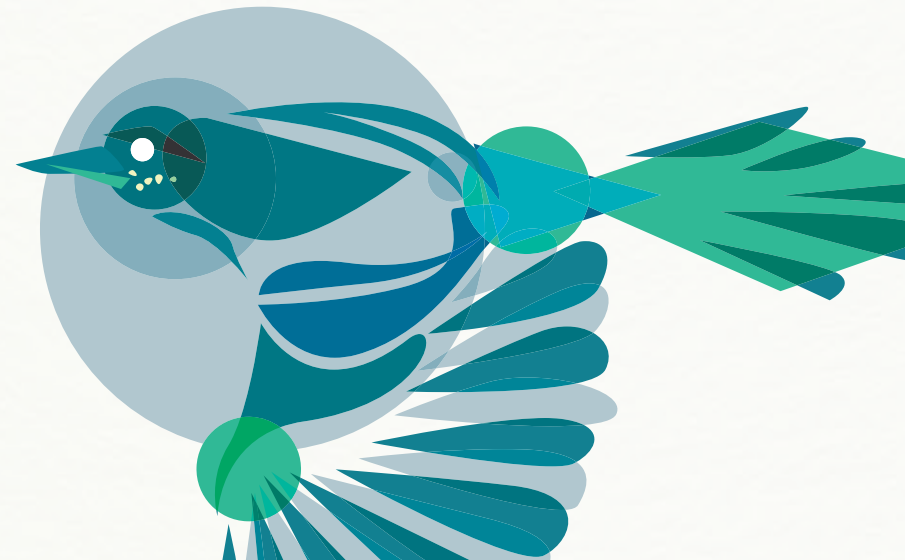
Dans le présent recueil, l'essai de Sage Paul met en lumière de nouvelles orientations porteuses d'espoir à l'appui d'un avenir où les peuples autochtones et leurs perspectives dirigent et guident notre compréhension des questions qui nous touchent le plus. Dans son essai, Sage Paul ne se contente pas d'exposer la nature délicate de l'industrie internationale de la mode et les conséquences d'une culture endémique d'appropriation indue touchant plus particulièrement les créateurs autochtones – une question également examinée par Christi Belcourt dans le présent recueil –, mais conclut aussi son essai de manière pertinente en abordant la question du modèle employé par la semaine de la mode autochtone de Toronto. Dans le cadre de ce nouveau modèle, le directeur artistique dirige l'événement au moyen de processus créatifs et collaboratifs de façon à garantir que tous les designers autochtones participants sont respectés et mis en valeur non seulement pour leur vision créative individuelle, mais aussi pour la manière dont ils souhaitent représenter leurs communautés, leurs connaissances et leurs pratiques. Le travail de Sage Paul favorise ainsi une résurgence artistique qui élève notre esprit collectif et souligne notre *prospérité*. De même, l'essai de Heather Igloliorte et al intitulé *Inuit Futures in Arts Leadership Project*, qui décrit la création d'un programme de formation et de mentorat destiné à accroître le nombre d'Inuits occupant des postes de direction dans tous

les secteurs du domaine des arts, fournit un exemple de la manière dont nous pouvons collectivement constituer une masse critique de dirigeants autochtones dans le monde des arts. Non seulement la présence accrue et le leadership de cette nouvelle génération créent plus d'espace pour l'autodétermination des Inuits dans le domaine des arts, mais Heather Igloliorte soutient que cela devrait également conduire à une diminution des cas d'appropriation indue et de mésusage culturels, car les voix des peuples autochtones sont mises de l'avant dans les questions relatives à la circulation de leur propre culture. Cet argument est confirmé par l'essai d'Anne Lajla Utsi, portant sur son expérience liée au processus de consultation mené pour le film *La Reine des neiges II* de Disney qui visait à donner une image exacte et respectueuse des Samis. Le film, qui non seulement contient des représentations précises de vêtements et d'objets culturels, mais représente également les visions du monde des peuples autochtones, et qui est aussi entièrement traduit en langue sami, est un modèle exemplaire de ce qui est possible lorsque les peuples autochtones sont des partenaires et des collaborateurs égaux dans des projets qui les représentent.

9

« Pendant longtemps, les industries du cinéma et de la télévision se sont approprié les histoires et les récits des peuples autochtones. Cette appropriation a eu de grandes conséquences sur la vie des peuples autochtones du monde entier. »

—Anne Lajla Utsi



Nitim Ke nabwadimin

Wehdi ke nabwadimin, kiga nisitan adi kaodja kendimowatc mamowi adi kijigabidimowatc eh ojitowatc kegoni. Agwa kidja inendik kegoni koni awin tapskotc Anishnaben, Indigenous People ka ijinkandizwatc. Kagi ijehbizowatc mamowi ka kendimowatc, kaija mosakidimowatc. Nijin oga kendanawa kepitcha animinik ojitowin kegon. Mamowi kidisinigini apitc minaginiwatc kenabijitowatc, kidja kishka ojitowatc keh-siniginik.

Widi mizininigin ke ojitcigadek, tapshkot kiga kendanana, kiga-nisitananadi ehja sinigik agwa ehja nisitcigadek awik ejhja tebwetic kegoni, kina gotc eh-ijagabwiyatc. Keh-ija minendimac, kina-awik kidja nistik, adi ehja tebwetic awik, kidja mino atisokidadowatc, kidja nisitomowatc nagoneni keh minaginiyatc k eina-bidjitowatc. Nidedanana kidji widokazimigik, kidji kinamowaginiyatc wabiskiyek pinigotc adi keh-ijaminosenik kidja widokwaginitc anishnabek pepkian ka enehgizoyatc. Wedi ka ojitowak mizininigin, nidendanana kidja kendagok aaneh todjigadek nogom mamowi an kiyabitc panima ketodimowatc.

Kidji pigidinimowatc kidja atowatc kegoni mamowi kidja pigidinimowatc kah-ndendagonik

Wedi mizininigan, maneh kegon miznadeh kidja nabwadimin anen edodijadek. Agonenkeh nosiniyamin. Nanin kegoni ogi atonawa kidja kijigabidimowatc, maneh aweik oga pikiteshkagon oma ke nabwadimowatc. Ka ikidinanok nanin kegon:

1. Agwa kidja pikehsemigik mamowi agwa anotc kiji inabijitcigadek
2. Keh ija nosiniyamin weenda, kidja kinondinanok, mamowi wewnda kidji ijitchigewin awik ojitok kegoni.
3. Kidebwetimowin nan eja madizik kidji kijigabidimowik eh ijitchikeyik, agwa kidja mina ikidin kegon ka inendimin.
4. Kidja mamowi gweshtowik maamowi kidja odimtayik mamowi kitchi-ogimanodagin opimehna.

5. Kidja mamowi ojitowik asnishnabek kidja niganiyatc ehja kishkitowatc.

Ka kotendagok dish, ka ojibiyagadek mamowi ka pigidinigeyatc, kagi mosakidimowatc aji anotc ka inabiditcigadenik, odojibi-yanawa ka bi ijinagonik kagi mosakidimowatc. Pepejik awik o-miyodon ka ijyebizitc, agwa ka kendik kidja minashtok tebweticigadenik. Maneh anishnabek pepkan odianawa ehja kendik kegoni, ka tebwetic kegoni, ameyehwoni, miskikini, minjaweni, mamowi ehja tcinehdaginitc. Mamowi Ehja madizinanok wesh-kit, kan ta minowashison ishpin pikansidjigadek, ehja kendimin madiziwin mamowi kagi mosakidiminmegwatc eh odimtawin.

Kotendagon ashit kidja kendimin atsokan oma ka atsokenanok, maneh pepkan awik ogikendan pepkan kegoni, kidja kipiyodik dish anishnabe eja kishkitok kidja ikidic ehndendik. Pepkan awik

ka inehgizitc oma okitkimik, ta sinigin kidka mizinagadek pejigon eja tebwetic awik, koni kidja kendik an kadodik anotc. Nda mendenananan kidja kendimowatc oma kidji atsokiyatc kidja abidinik mamowi kidja geshtowatc kidja abijitowatc keh pigidinigenanonik kidja abidjicigadenik. Keh animodagok kiyabitc, tedigo kotendagon kidja nditcigadek awik anotc kagi ijiyebizitc, anotc kagi initik, kidja ojitchigadek keh inabijitok kidja kishka nosiniyak ehja tebwetic acitc kidja mamdintcigadek weshkit ka be ijiebizinanok.

Nogom kijigabidjigade anishnabe ka tebwetic kidji minosenik mamowi ogimanodaginirik, ka ojitowatc kegoni ka minowashinik, ka kijigabidimowatc shonia mizinigin, ka kinamagewatc nogom ogishtonawa kidja nigansidowatc acitc kidja kipiyanadjin anishnabe midinendjigini ka ayamowatc. Maneh oma ki odja pizigwimigan anishnabek keija kendik kegoni, maneh ki widokazimigini ehja kendik anishnabek ehja kindik kegoni. Maneh oma anotc nangodin ki inabidin. Nangodin wabskiyek eh-nendik, kawin ogi nisistisinawa ke inabidjitolowatc eh-ja kishkitowatc, anotc disk ki-ijadabiyok. Maneh anishnabek, ogimanodaginirik

ka anikitowadjin anotch ogi intanawa ehja nosiniyak anishnabe, anishnabek ka tebwetimowatc anishnabe madiziwini.

Kodik awesh, anishnabe odinabijitowin ehja kendik, atsokanni mamowi nigimoni, ka atokiwatc wabishkiyek oditonawa kit-ci-migwamik ka ija kinendasowatc kegoni, oginikanawa agwa miya ka-inabidinik ka inendimowatc anishnabe odinabijitowinya. Wedi ka ijagabwimigik, mi weni anishnabek eja tebwetimik kidja ikidowatc koni eja tebwetimowatc anishnabe madiziwini, kiyabitc eh mishkwizimigik. Weni anishnabe ankonigewin, nangodin ogima inakonigewin ijinkadjigadeh, maneh agwa ka anishnabeyatc kawin onisitsinawa, eh atowatc ima koni enabidinik anishnabe tebwetimowini, ehja gabwitc anishnabek. Pokwegadenik ehjs tebwetic.

Mi oma ehja mojjigingadek maneh anishnabe eh-nendik, ehja kendik kidja animodik eja kishkitok, maneh wabishkeyek koni ka kijigabidik kegoni, mamowi ogimanidagin shoniani ka kijigabidik. mamowi ogimanidagin shoniani ka kijigabidik. Ka ndendimac oma, kidja abidinik odatsokanya adi win anishnabe ka abijitok apitc ka siniginik, wabiskiyek kagi gwe atok.

11 Kagi odja ishkwasiq mamowi ka anotc inabidjicigadek.

Ke ojibigetc oma odanmodan ka odja pamendik anishnaben eja kishkitonjin, atsokawini, eja kishkitowatc miya kegoni kidji inabijitowatc, kidja midji inabijitowatc dish, kidji keknawabidjikadenik mamowi kimodowini. Kawin wedi ki-ojotchigadesinin kidja abwamowatc koni kidja animodimowatc keija mamendimowatc anishnabe ehja inabijitok odinakonigewinya, ninwek nigiodapinananan kidja pigidinimac ka widokazowatc kidja abijitowac odinehwiya, kidja abidinik dish anishnabek ehja tebwetik. Awedi anishnabe Cherokee kabiodisetc, ogi oshibiyon agwa miya ehgi todimowatc apitc ka odapinik anishnabe eja enabijitok kegoni, kinoweh kinagoni eh-manedjigeyatc ehja mishkweziyatc winw¹,

ododapinawan awin agwa ka mishkwizindjin anishnaben kidja pikanendagozindjin. Misowatc gotc ikidinanok odimatawin, mizinigan wedi kago ojitchigadek ikidomigin eh tebwetimowatc anishnabe ehja kendik koni ehja tebwetimowatc, wabishkiyek oga midja abidjitolowatc misowatc gotc agwa inendimowatc anotc eh todimowatc. Kotabidin oma kidja nisitik, kidja kisha abak apitc anotc ijadabinanonik. Kodik anotc ka iidabinanok, miya kegi ijinagokbin, odagi pontinawa ka inendimowatc kidja kishka kodigini kidja migadik ogonen ima ke tebweticigadenik. Kiyabitc odinendanawa ka kishkitondjin agwa eh nisitimindjin ehja kishkitowatc eh ojitowatc kegoni, kawin ogakendisnawa anishnaben eh kotabidink odikidowin

¹ Keene, Adrienne. "Whose Culture Is It, Anyhow?" *The New York Times*, *The New York Times*, 4 août 2015. www.nytimes.com/roomfordebate/2015/08/04/whose-culture-is-it-anyhow/the-benefits-of-cultural-sharing-are-usually-one-sided.

mamowi odinakonigewin, ojitowatc kegoni. Kan odtebwetsin anishnaben ehja kishkitondjin, tapbishkotec nigimowin ikweyok ka nigimtadowat, eh abidjicigadenik kinamowsini kidji kinamowaginitc gotc agwendik, adidik gotc enegizitc. Actic anotec odinendanawa, agwa kanisitimowatc anishnabe odistcigewin agwa eh tebwemigink. pikan odijinikadanawa. Weni dish, maneh odinendanawa wabishkiyek eh minaginidjin anishnaben kidji ija kishkitondjin. Ka ijabiyak dish Lou-Ann ka ijinkazitc, ki ikado anishnabek pinigotc Anotec ehgi ija nisitik, kidja manotec abijitigadenik agwa mankatc kidja gwedjimaginiyatc.

Ehja atcigadek dish weni anishnabe ka ija kishkiton, kawin onisitininawa kidja kendimowatc pinigotc, Dylan Robinson ka ijabegetc dish, anishnabek odokonanawa odianawa ke inabijitcigadenik kendimowini ehja kishkitowatc kegoni ojitowatc. Anishnabe odostowiniya, ejagabwmigin nik odikidowinawa, ehja kishkitowatc, onigimowinya mamowi oniminya, togoni ima atsokani ejagabwitc anishnabek, miya gotc mizininigin ka ijanagok, anish ehja tebwetimoway omishkimya koni keh ija widimowaginiyatc tebwetimowini. Acitc weni ka todimowatc anishnabek, odianawa ehja tebwetimowatc madiziwini, ogokomisyan, ojomsimin acitc ehja madiziyatc. Midish weni miya Ka ijinkadenik eja kishkitowatc koni nigimoni, nangodin manendagoni ehja tebwetik ehja kishkitok ka kendik, kido oja manendagoni ehja madizitc. Megwatc shonia abidinik, onitowatc dish, kawin miya inabidjicigadesini odikidowin ehja kendik, tedigo actic kotadendagoni anishnabe ehja abidinik odebwetimowin kegoni ojitok ke inabidinik.

Ka ikidowatc Robinson mamowi Makay, tapishkot ki ikadok ehgi panima miya ehgi kidinjin agwa ka anishnabewinjin, mamowi kagi atcigadenik dish anishnabe keh tebwetic, apitc weshkitc nitim *ka ojitcigadek anishnabe ke ijagabwetc*, kitchi ogima omizininiginikak, ogimanodagin mamowi mekodawkinah actic ka kinamagendjin kagi ojitowatc. Awik weni kamosakidik, eh mikimaginik ehja tebwetik, kina awik omosehkidan kewinwa.

Kidojigabwimigiton, kidja mamowi odimamidiyatc apitc anishnabe atok khja kishkitok.

Kawin awik oda kishka minjasin anishnabe ehja kendik. Christi Belcourt, Carmen Robertson mamowi Lucinda Turner odojibiginiya kidomigini, niwabidanana adi enabijitowatc pejik awin ehndiminjin koni ehndinanonik Kodigini disk kegoni, odojibiginiyawa ikidomigini ehgi ndikendimowatc eh kekinabidjigadenik ododimitawinya ejinaktowatc. Wedi pikan ka inatagok, kotabidin kidja inendagok kidja atowik kidja kinendagot ehja kishitok.

Christi Belcourt enendik omizininiginikak, kigi kendananan egi animinik kidja akosdok kagi ojobigadenik anotec ka inendimnanonik, kagi ojitok kidja adwetc abiganshini okitkimik. Acitc dish, kigikendananan kidja mamowi odimtamayik, ka ojitcigadenik koki omizininigin, koni odikidowin kawin neta miya kidji ijinagonik anishwin miya kidja ikiditc ehndidik. Christi actic ki ikado omizininiginikak anishnaben agwa miya kinabijitowatc winwa tibinweh.

Carmen Robertson actic ki ikado ehgi kimodnanonik ka ojitcigadenik, koni Norval Morrisseau ka ijinkasinjin. Odatsokan omizininiginikak egi kitcha nidinimowatc mamowi Carlton University kinamagemigwamik, kidja animodagonik Morrisseau omizininigan kagi tijikik nisomdin acitc nanin tisobon minigik ehgi tijikik kidja ojitok, minigik ka madizitc. Ogimikan ododimitawin kak agoneni kagi odja ojibegetc, kjagi inendik.

Lucinda Turner omizininigan ka inendik ka odja kimodinanonik anishnabe ehja kendik koni ehja kishkitok, ka ija tebwetic, kegoni ka pigosendimowatc kegoni, kina awesh kija atcigadenni. Ikido actic omizininiginikak agwa kidja keknotchigadenik acitc kitchi ogmanodagin kidja meshkodonik omizininiginikak kewin.

Kidja minjodiziyak eja ndendimak, ehja tebwetamac odja, anishnabe odikidowin

Maneh tisobon, Anishnabe ogi kishkiton kidja atchigadenik ogimanodaginika omizinigan, kidja nditwaginiyatc kwehwinwa, adi keh ija nditowajin anishnaben eh nendiminjin, pepkan anishnabe ehnegizinjin ka inendik ka tibenmadjin. Anish kinoweh, inendagoni ehgi ojitowatc agwa kidja nditchigadenik anishnabe ehja tebwetic keh ija madiziyatc, eja kishkitowatc kegoni, weminjigadeni odikidowiniyawa. Nijin mizinigan ikidomigini kidja ojitowatc megwatc nogom, Kitchi ogonodaginik omigwam, ka ija kinendasowatc, nijin gotch Steven Loft mamowi Jennelle Doyle, ikadok kidja animodimowatc eh animendagonik kitchi ogmanodagin ehnaibijitok ogitco omigwam miziniginikak, ka ija kinendasowatc. Ka mamowi odimtamadiyatc anishnaben odja mamowi ka widokagodjin, ogodjik ka odisendjin ka ija odimtawat dish, ogi atonawa odimtawini kidja mamowi odimtawatc anishnaben mamowi, kidja mino widja odimtamidiatc, kidja nditadowatc acitc kidja tebwetadiyatc.

Kidja ojitowatc mamowi kidja pigidinigeyatc Ehja kishkitowatc pepkan anishnabe eh negiitc, Loft ikido ehkitcha kijibidehnik ehja widokwagininjin anishnaben kagwewidokwajin, ehja kijikimowajin anishnaben ka widokwajin, pikan eh ijinagonik eh ji enendik ehja minjowadjin anishnaben ehja kendiminjin, odinendanawa wewenda kidja todwajin anishnaben.

Omizinigan Doyle kagi ojitok, nditin mamowi kija nodimowatc, omizinigwamikak Mamowi ka ija kinendjigadek miziniginin, ikadok ima adi keh odja atowatc ima anishnabe odikidowin mamowi odebwetimowin, adi keh ija mamowisidowatc anishnabe ominendjigan mamowi wabishke ehndik. Ejhja kendimowatc. Kidja todimowatc weni, nijin panima adabijitonawa ehja kendiminjin anishnaben, obisheshman, ominan dish anishnaben kiji

kenendimadizinjin kehwin. Ka kotendagok dish, nijin ka ma tijikigadek, anishnabe otebwetimowin odja, omah kagwedjimawan, owidokwawan, kan obikanshimasin kama widokwadjin anishnaben.

Megwatc Loft mamowi Doyle, kina kegoni megwatc ehma kwek-senik, Carey omizinigin odanmodan, (meshkodjisehni witckewini) ogipiyodanawa megwatc eh ma wijigabetowadjin anishnaben agwa ka anishnabewatc. Odanimodan keh ija atowatc wabwani ka ijinkadimowatc, kidji ikidowatc eh kijigamidiyatc, kagi kiji-bashkamigik okitkimik, Canada ka ijinkadek, 2014 nash 2019, atsokidadiyok kagi bi kinamagiziyatc mekode migwamik ka bi ijiyebizowatc, ki atcigadeni mizinigini migwamik, mizonaziwinin mamowi ojibigini, Canadian Museum for Human Rights ka ijinkadenik (CMHR). Oditonawa iji kidja kishka animodimowatc agoneni ihi ka ndendimowatc, Jenifnfer Nepinak ka ijinkazitc, odanmodan an ketodimowatc wabwani kagi atowatc mizinigin migwamik CMHR. Odanmodanawa apitc kidja nijin wijidigabwetadiyat odi nigan, kidja mino widji tijikemidiyatc, kidja widjigabwediyac megwatc sinigik, anishnabe mamowi wabishkiyek.

Omizinbiyanawa Kwakwaka'wakw eh nisitimowatc ikidomiginik ka kipiyojigadenik ketewini, Newman owabidan wabwankak kidja kinendjigadek kidji ikidomgit dish tebwetimowini, kawin dish ijinaksinon kidja adawenanok koni kidja kispinjigadek wabwan, anish kidja kindimowatc kidja widja-odimtadiyatc. Oma miziniginikak, ogi mizinadanawa kidja kidja kiska abidinik apitc kegoni gwedeyatc, nijin kidja ija kijigabidimowatc. Keh ijiyebik dish, Newman Forges, oshkewini ima tigoni kido kidja animodimowatc, kidja witckemidiyatc tcigoji odimtawini mamowi anishnaben, mikeh inabidik wedi wabwan kagi kinendjigadek mizinigan migwamik.



Au cours des dernières années, les peuples autochtones se sont fait les champions de la mise en oeuvre de changements majeurs au sein des institutions culturelles canadiennes en invitant ces dernières à recadrer et à reconsidérer leurs responsabilités envers les Premières Nations, les Métis et les Inuits du Canada, dont ils sont souvent les gardiens de la culture et des connaissances.



—Tony Belcourt, Heather Igloliorte et Dylan Robinson

Kidja mamowi gweshtowik maamowi kidja odimtayik mamowi kitchi-ogimanodagin opimehna.

Anishnabe ka ija tijiketc, ogimanodagin mamowi ka min-jamowatc kitcha odimtawini, onisidiwinanawa eh kotendagonik kidja kinendjigadek wewenda wedi wabwan kagi atowatc ima, kidja mikowenmadjin kewin anishnaben adi ehja madizinjin. Kida atcigadeni ima adi ehtodik win anishnabe apitc kegoni wi inakonigetc. Odakishkitonawa acitc wewenit kidji ingijigadenik, nijin gotc awik kidja odizit anishnabek koni kishpinjigeyini.

Kagi ojítowatc gwendik mizinigini, Tony Belcourt, Blandina Makik, Patricia Adje mamowi kagi widokazitc, Jane Anderson, James Francis mamowi Māui Hudson, odanmodanawa an kaijítowatc koni adi ejinagonik aji kinendaswini megwatc anishnabe mamowi ogimanodagin. Ojibigan, Anishnabe midinendjigan amaowi pepkan inegiziwin, mamowi ka ijinkadenik, mizinate- ni aneh ijinagonik win anishnabe ehja kipiyanizitc koni adi ehja kishkitok, koni ehijanogon nik win odinakonigewin.

Wewenda ijitcigenanok koni kidja tebwetimin, kidja kipiyanidish anishnabe ka kipiiodik. Mizinigini wedi, ka ijinkadimowatc, odanmodanawa oma eh inakonigewatc weni mamowi Australia shonia adwesitcigan, adi keh odja nigishkimowatc kewinwa tapishkot kidji ijinagok anishnabe pidigezinanaginik. Ka ishkwaw kijiigabidimowatc koki omiziniginiwa, ka ijinkadenik, kagi ojítowatc gwendik amtcigojik, ka kijiigabidimowatc ka ija odimtananonik, kegon kaija kijendimowatc kegoni ka mitca ojítowatc, mamowi kodigini kegoni, ogi mamowi ojítowatc inkonigwini mizinigini, keh ijagabweyatc apitc mamowi odimtamidiatc.

Odoshtonawa eh pitendagonik anishnabe odoshtcigan

Sage Paul omizinigani eh kidomiginik, eh wikodendik nigan apitc anishnaben nditwadjin eh ijagabwemiginik madiziwini ka akozishkag-wik. Paul omizinigani, odanmodan ejagabwemiginik ka ojítowatc kidja wabidiyatc odaymonya keh adaweyatc, odanamendanawa agwa eh minobidenik anishnabe adawechnik, Christi Belcourt ogi kijiigabidan anesenik ka mojingigadenik. Ogi anmodanawa Toronto ka ijwatc kidja asawadjin agonehni keh pitcokoneyawadjin,keh mizinanaginitc. Oskiyieni ka ojisidowatc, kamodja kitawendik ogimijan agwa awin kidja onikanaginindjin ka aninabegizindjin miyah, kan neta kidji win odja eh ja kishkitok anish wi abijitok odinishnabe onakinigwin koni ehja tebwetic. Sage Paul kagi pi-animodik, nanibwimiginini ehja tebwetic actic mizinate- ni adi ehodja minomadizitc oma. Bejigon kegat, Igloiorte's omizinigini ikidomgini, , ka ijinkadenik, animodagon ima Inuit ka inegizitc anishnabe, kidja ojítowatc kidja ma – kinamag, wadji wendin anishnaben, kina gotc anishnabek. Tapishkot An ketodimik kidja manehya-ik anishnabe ka miyodok weni kija kishkitok . Nogom nagoziyo gwendik eh manehyatc anishnabek, ogi twishkanawa kidja ojisidowatc kidja minjodiziwatc ehja kishkitowatc, Igloiorte ogi kikadan ka ikidinanonik, agwa kidji tibunmowaginiyat anishnabe kegoni ayak kidji ikiditc win ehja tibendasitc. Anne Laija Utsi ki-odisehmigin wedi mizinigini, kagi odja inendik weni kidja ojibiyak,kidja gwedjiman Disney's Frozen II ka kijiigabik kidja ojibiyah atsokani, Sámi people ka ijinkanawadji kodigin anishnaben. Keh mizinsétowatc, kan nehta tebwe ka ijokonehyat ogi mizinatcinawa anish ogi mizinanawan eh-inenmagininjin anishnaben, ki ankonotomagehyok Sámi people ka inaginiyatc anishnabek. Kidja nisitowadjin, mehe yok weni ka abidjitowatc kidji kiski ikidowatc ehgi wabidiyajin anishnaben kina kegoni kidja minosenik ishpin widokowad- jin wendin ka i-nehgizinjin, kidja mamowi widja odimtadi

Nakishkatoowin

Ooma publication mowshoukounam dret akouta kishkayhtamowin akwa la veu ishi awnkourazhee akwa pishkawpahtam oohin li art, en ka ishi pimaatishihk kishchiitayimoowin, akwa artistic prachik ouschi Lii Pramyii Nawsoon Li moond. Oohin kishkayhtamowina akwa kishkayhstemowina en pawr oota ki peeki-shkwatam lee deu oohin li vayritee nakishkakaywin akwa moonayihikewin avek kipachi-awpachihtawin ouschi li art, ka ishi pimaatishihk kishchiitayimoowin, akwa artistic prachik, akwa meena awtist oohin apahchihchikana akwa li ripoons awn navawn aen peekishkwachikatayk oohin moonayihikewin.

Shawpou ooma publication, natounikatayw awn navawn en pawr shinishtostumuhk ouschi oohin li troub akwa moonayihikewin ouschi ka ishi pimaatishihk kipachi-awpachihtawin ita alawntour, li piyee, mishiway itay, akwa tooroon not grawn piyee la level. Niyanawn si baen na swetee aykwawnima ooma kishkayhtamowin akwa aen nistwayr en pawr didawn ooma publication ka awnkourazhee peekishkwaywin akwa ooma toul tawn oushistawin ouschi kaw-atoushkaymakuhk li ripoons aen awnkourazhee akwa pishkawpashtam Lii Pramyii Nawsoon li art, ka ishi pimaatishihk kishchiitayimoowin, akwa artistic prachik. Niyanawn meena si baen na swetee aykwawnima ooma louvrazh ka weechihiwayw aen kishshinahamakayhk ooma li piblik akwa ooma Aen zhawnd Canada akwa tooroon not grawn piyee li art milieu ouschi kipachi-awpachihtawin akwa soon li damaazh ooma social, ka ishi pimaatishihk akwa manawchischikaywin ayimiihewin. Didawn niyaanawn la veu, ooma publication akwawnima awiht ouschi aenportaan koucheewin ka kanawahpaash-chikaatek *kaykwawy ka toochikaatek akwa kaykwawy kiyawpit ka toochikaatek*.

Themes akwa En pawr Itaystamowin

Oohin aen narchik didawn ooma tout sort dafayr aen peekishkwachikatayk aen larzh paahkaan ouschi li troub akwa itaystamowin. Maykwawt ki mamawiinawak awntsoor saenk yakashkow themes, nishtawinaynawn aykwawnima mischayt oohin kishkayhtamowina en pawr aen ki weestamwak kiyawpit nawut payyek ouschi oohin itawaywina akwa meena li troub awaash-tay ouschi oohin saenk thematic mamawiinatowin. Oohin saenk themes aykwawnihi oohin:

1. Oohin aen Ishchikatayk akwa En risk ouschi Kipachi-awpachihtawin akwa Waanapachihtawin
2. Aen paminiyayk Katawa awpachihtawin, En partineuz weechayhtowin, akwa Ka tipayituhk Miyikosiwin didawn ooma Li art En tayr
3. Tipaychikayiw akwa Wiiya-ikoo tipaymishouwin shawpou kiyanawn Li art, Ka ishi pimaatishihk Kishchiitayimoowin, akwa Artistic Prachik

4. Natounikaywin didawn Lii Pramyii Nawsoon-neekawneewin akwa Li gouvornimaw-weechihiwaywin Pishkawpashtamowin akwa Awn nagrimawn
5. Ooshistawin aen Aenportaan Li noombr in Lii Pramyii Nawsoon Li art Neekawneewin.

Aenportaan meena, oohin oushpayhikaywin ka astayk didawn ooma kaw-kiishitaahk wawpastahiwayw ka weechihiwaywak wiya ikou kishkayhtamowin akwa wawpastahiwaywin, souwawn aymashnipayikayhk ouschi tout nakachistowin aen atoushkastam didwan soon ispray seksyoon ouschi artistic akwa ka ishi pimaatishihk prochikee. Aywawnima ooma pikawna akwa wiya ikou michiminikouwuk ka ishi pimaatishihk akwa artistic prachik akwa aen kishkayhtamowin ouschi kipachi-awpachihtawin akwa waanapachihtawin aykwawnima ouschi iyikohk ispray la valeur. Ishi aykwawnima mischayt Lii Pramyii Nawsoon li art ay-ishchikatayk

aykwawnihi shoohkashtayw ishi paahkaan aen ay-ishchikatayk ouschi ka ishi pimaatishihk kishkaystamowin, amihaystoutawin, la michinn, si la lway wiyasiwatumowin, akwa la famee akwa a lawntour kaayash ouschi, aykwawnima si pa posib (akwa namoo akawwachikatayw) aen sipawree wiya ikou ka ki kawkishkayhtahk ouschi niyanawn louvrazh aen wawpastamahk waanapachihtawin akwa kipachi-awpachihtawin.

Akwa meena aenportaan aen waapachikatayk aykwawnima ooma aen nistwayr akwa kishkayhtamowin oki authors aan paar e-ouschikawtayk mischetinwa la veu didawn toul tawn peekishkwaywin ishi awnkourazhee akwa pishkawpahtam Lii Pramyii Nawsyoon li art, ka ishi pimaatishihk kishchiitayimowin, akwa artistic prachik. Avek ooma yakashkow ka ishi pimaatishihk paahkaan shawpou Naawsyoon akwa a lawntour, aykwawnima aen si pa posib pour a tout sort dafayr oushpayhikaywin ouschi ooma kil sort aen ki si sartaen didwan ay-itaystamowiin, keema mitouni kwayesh didawn ka kochiwahpahcikayk waanapachihtawin akwa kipachi-awpachihtawin. Niyanawn si baen na swetee aykwawnima ooma kishkayhtamowin en pawr oota mawshkout neekawnaywin ishi kiyawpiti peekishkwatamowin aykwawnima mayshkout awnkourazhee ooma oushistanew neu paaminikaywin akwa apahchihchikana. Kaw-ishi ooma kiyawpiti piikishkwewin, akwanawnima ki aenportaan aen payhtamahk kootaaka ashi wawpahchikayhk akwa kishkayhtamowin ouschi waanapachihtawin akwa kipachi-awpachihtawin, aen oushistanew apahchihchikana akwa paaminikaywin pour awnkourazhee wiiya-ikoo tipaymishouwin didawn ooma li art, akwa itaystam neu awn nagrimawn pour peekishkwachikatayw li tawn'd kayawsh akwa toul tawn mayiitotatakewin.

Ooma maykwaat awn partawn li moud ouschi naayihtumowin ishpi ooma La vayritee akwa Naayihtumowin Piihkishkwayshtamaakewin, didawn aykwawnima li art mamowwiitowuk, aen tawd d'larzhawn opaminikaywak, akwa kishshinahamakaywin a l'ikol ki natoanamwuk weechihwaywin akwa chiwawpahtamihk Lii Pramyii Nawsyoon art akwa kishkaystamowin, ki itochikemakan didawn paminikaywin ishi Lii Pramyii Nawsyoon aen kakaykinamihk. Maykwawt mischayt la sawns akwa nistawinumowin pour Lii Pramyii Nawsyoon lee portray kawshoupaykakem keepaynawkwun ouschi ooma, akwa meena kamawchipayihtawk ka ishpaayihk itay namoo-Lii Pramyii Nawsyoon lee portray kawshoupaykakem akwa mamowwiitowuk ki natoanamwuk aen "ashtahk" Lii Pramyii Nawsyoon aen nistwayr, art, itashinikataywin, akwa kootaaka ka ishi pimaatishihk kishchiitayimowin noohpoo

la paarmisyoon akwa weehtamawkaywin. Ooma ki souwawn itochikemakan ishi misnistawinumowin kaykwawy aen takwashta waanapachihtawin. Akwa mawna, ouschi Li Western la veu, pikou dret akouta paray kaw-oushihtaw artworks, ouhpimaan ashtayw ka awpachistawhk kay-ishchikatayk, "la mayaenr" keema "en mayaynr," nishtoostumowin ishi kipachi-awpachihtawin. Pour mischayt Lii Pramyii Nawsyoon li moond, ispray ay-ishchikatayk aen kawpaminikatayk ouschi ka nakatamaahk lii drway, keema ayowak nahayhtawinawkwun mamaawinitowin avek alawntour stewardship.

Didawn kootaaka kaykwawy, ooma piihtikwaywin ouschi Lii Pramyii Nawsyoon ka ishi pimaatishihk kishchiitayimowin— aen nistwayr, en sawnsoon, kishkaystamowin— kaw-mawhmaykihik ouschi anthropologists akwa ethnographers didawn mashnipayowin akwa kalektee didawn museums akwa l'ikol ishi kiyawpiti nawut kishkayhtamowin, aykwawnima neekawneew ishi nashpawchistawin aykwawnihi lii drway aen awpachistahk ooma louvrazh ki aashtawayhikatayw. Ooma wawhiyuw ouschi nakatoohkaywin, ishi ooma ka nakatamaahk lii drway ouschi Lii Pramyii Nawsyoon Li moond akwa ka ishi pimaatishihk kishchiitayimowin ki veu gawnyee, maykwawt shinishtoostumuhk ouschi alawntour stewardship akwa kawpaminuhk lii lway di piyii ouschi ka ishi pimaatishihk prochikee kiyawpiti for. Maykwawt oohin aen system ouschi Lii Pramyii Nawsyoon la lway (awshkuw shinihkawtayw "Lii Pramyii Nawsyoon si la lway wiyasiwatumowin" keema "nakaayashkumowin la lway") namoo wiya nishtoostoochikatayw ouschi namoo-Lii Pramyii Nawsyoon li piblik, pakitinamwuk oohin da bor kapamihiwayhk pour Lii Pramyii Nawsyoon li moond didawn aen kishkayhtakwahk ka ishi pimaatishihk lii drway akwa meena paaminikaywin pour meeshahikaywin ishpi oohin lii drway ki peekounikayw.

Ooma tout sort dafayr ouschi aen narchik peekishkwachikatayw yakashkow paahkaan ka ashi wawpahchikayhk aykwawnima aen ashtahk mishchayt art ay-ishchikatayk akwa ka ishi pimaatishihk kishchiitayimowin ouschi shawpou Lii Pramyii Nawsyoon alawntour akwa avek paahkaan actors akwa stakeholders ouschi pikawna aen mamowwiitowuk akwa li gouvanimaw aen tawd d'arzhawn opaminikaywak. Niyanawn chi atoushkatamahk en pawr akwa ka mowshoukoupitamahk oohin aen nistwayr ka pakitinamahk kaw-ashi wawpahchikayhk ouschi apahchihchikana akwa li ripoons aykwawnihi ki awshay keema ka ki oushistanew aen peekishkwachikatayk ooma moonayihikewin ka ki peekishkwachikatekihik ouschi ka weechihwaywak akwa kootaakak.

Aen Ishchikatayk akwa En risk ouschi Kipachi-awpachihtawin akwa Waanapachihtawin

Oki authors ashtahk didawn ooma tout sort dafayr peekishkwachikatayk ooma peekounikaywin ishi wiya soon akwa kootaaka Lii Pramyii Nawsyoon Li moond li art, ka ishi pimaatishihk kishchiitayimoowin, akwa artistic prachik aen apawchistawk paahkaan ay-itwewin avek katawa awpachihtawin, kipachi-awpachihtawin, waanapachihtawin, kimoutiwin, akwa li voulaez. Ooma publication namoo wiya natoanam aen apihkoona keema i veu maegree ooma ay-itwewin ka awpachistaw la diskripsyoon ouschi oohin paahkaan ay-ishchikatayk ishi peekounikaywin; mawak, niyanawn nakishkamoowin aykwawnima aen ki pakitinamahk ishi weechihiwaywak aan paar wiyawow soon kishkayhtamowin didawn soon la lway, akwa aen awpachistawhk oohin ay-itwewina aykwawnihi aenportaan ishi wiyawow. Kaw-ishi Cherokee scholar Dr. Adrienne Keene oushpayhikayt, "katawa awpachihtawin namoo wiya ouschi aen wayshchishik "dawhtawmoowin" ouschi ka ki ishi pimaatishihk enn seksyoon keema aen parau ka ki ishi pimaatishihk mayshkoutoonikaywin—mawka kiyawpit nawut keemoochihiwaywin, mayiitotatakwewin aykwawnima la fors ita ka ashtayk aen system ouschi la pouwayr,"¹ kishkaymowin ouschi kaykwawy ay-ishpayik ishpi li maambr ouschi aen kishki aykishchiitaymoowin nahiyokohk ouschi aykwawniki soon aykishchiitaymoowin aykwawnima paray li praynsipaal la bonch ki kinwaysh kakwaatakihtaw. Mawka kiyawm ouschi ooma ispray ay-itwewin kaw-awpachistawhk, ooma oushpayhikaywin didawn ooma la parol aen gischeetayimitouwin ouschi nakatoohkewin pour ishpi lii drway ouschi Lii Pramyii Nawsyoon lee portray kawshoupaykakem akwa kishkayistamowin michiminikaywak ki chikounikawtayw ouschi kootaakak li moond, mamowwiitowuk, akwa mamowwiitowuk avek keema noohpoo itaystamowin aen itootahk. Ooma si li bout la pwaent ouschi oochihtow toomowin aykwawnima aenportaan ishi waapamikaashoowin, ishi si pa rawr keehkawtuwin pakwatem kipachi-awpachihtawin aykwawnihi sartaen oushistaw itootumowin itwaywin ouschi katawa awpachihtawin namoo wiya atoushkaymakun. Kootaak nashpatistumowin ouschi katawa awpachihtawin ouschipayin aen nashpawchistawin aykwawnima *pikou* e-oushchikawtayw ouschi oochihtow toomowin aen awpachistaw keema kawhkehtawmi oushtawhk noohpoo ooma awn nagrimawn ouschi artist keema li moond. Meena kiyawpit aen ishpaayihk itay lee portray

kawshoupaykakem awpachistaw kaykwawy (nash)patistumowin aen ki pikou "en mayaynr" keema "la mayaenr" ouschi Lii Pramyii Nawsyoon art aen oushtawhk soon louvrash, noohpoo kishkayistam aykwawnima Lii Pramyii Nawsyoon ka nakatamaahk lii drway souwawn paminikayw ouschi awpachistawin en sort itashinihikataywina akwa en mayaynr. Kakaypatishiwin ouschi ka ishi awpachistaw Lii Pramyii Nawsyoon artistic "en mayaynr" (tapishkoot aykwawnima ka awpachistahk didawn La gorzh Nakamouwin keema form-line itashinihikataywin) aen takwashta aen artwork la pwaents ishi ooma kiyawpit ayndawayishchikayhk kishshinahamakaywin ishi li piblik ouschi oohi mamaawinitowin awntor deu Lii Pramyii Nawsyoon lii drway akwa ka ishi pimaatishihk prochikee. Mawak kootaak meena nashpawchistawin aen ishpaayihk ouschi ooma mitouni itoowahk ouschi Lii Pramyii Nawsyoon art aykwawnima "folk art". Kiyawpit nawut ouschi ooma, awn partawn li mouds ouschi aypayweekit Aen zhawnd Canada ki nishtoostum Lii Pramyii Nawsyoon art aykwawnima aen weechihiwaywin ka nakatamaahk ouschi Aen zhawnd Canada li piblik. Ka ishi Lou-ann Neel mitouni waapahtahm didawn ooma publication, Lii Pramyii Nawsyoon art ki "souwawn nashpatistumowin ouschi kahkiyuw pour awiyek li piblik aen ki 'didawn ooma li piblik realm' – akwa saprawn chi akooshchi astayw chi awpachistahk nou kaykwaw tipahikaywin keema pour ayaen li paarmisyoon."

Didawn ay-itwewin ouschi ooma wahpaashchikaatewin kaykwawy ooma Lii Pramyii Nawsyoon art, aykwawnima meena aenportaan aen kishkishi, ka ishi Dylan Robinson la pwaent didawn soon article, aykwawnima Lii Pramyii Nawsyoon art michiminam atooshkaywin kwawshtayhkamik soon pimawtishiwin ishi art. Lii Pramyii Nawsyoon art, ka ishi pimaatishihk kishchiitayimoowin, akwa artistic prachik, avek en sawnsoon akwa en dawns, ayowak aenportaan touchkaywin ishi li promyee tawn'd kayawsh wawpahchikawtaywin (paray ishi aen leevr) ouschi la famee keema alawntour, ishi la michinn, keema ishi si la lway lee zord. Akwa meena, isti art ka ay-ishchikatayk ki awshkuw itaystamwak Lii Pramyii Nawsyoon li moond isti ayowak pimawtishiwin — ishi la parawntee kayawsh ouschi, ishi li moond, akwa pimawtishiwin aykwawnima namoo wiya tapishkoot

¹ Keene, Adrienne. "Whose Culture Is It, Anyway?" *The New York Times*, *The New York Times*, 4 août 2015. www.nytimes.com/roomfordebate/2015/08/04/whose-culture-is-it-anyhow/the-benefits-of-cultural-sharing-are-usually-one-sided.

li moond pimawtishiwin. Didawn ooma ishi, ooma waanapachihtawin aykwawnima ka itaystakwahk artwork keema en sawnsoon, didawn awtist oohin ka ishpaayihk aen piikoonum kiyawpit nawut ayowak oohin lee portray kawshoupaykakem lii drway; ka ki tootum epistemic la shikaan pakwatem oohin kootaaka ay-ishchikatayk oouschi kishkayistamowin, keema pakwatem pimawtishiwin. Akouschi, maykwawt larzhawn wunihtawin isti payeek ouschi neekawn ayimiihiwewin ishpi ay-ishchikatayk ouschi Lii Pramyii Nawsyoon ka ishi pimaatishihk kishkayistamowinka awpachistawhk noohpoo pa saartaen awn nagrimawn ouschi li moond li lee portray kawshoupaykakem, akwa meena aenportaan ka ishi pimaatishihk akwa amihaystoutawin damaazh aykwawnima keepaynawkwun ouschi katawa awpachihtawin ooma Lii Pramyii Nawsyoon artwork, itashinihikataywin, akwa kootaaka ka ishi pimaatishihk kishkayistamowin.

Aen Paminikayk Katawa Awpachihtawin, En partineuz Weechayhtoowin akwa Ka tipayituhk Miyikosiwinin ooma En taysr Li art

Katawa awpachihtawin ouschi Lii Pramyii Nawsyoon art isti mishowayitay. Didawn oohin en pchit istwayr ouschi Christi Belcourt, Carmen Robertson akwa Lucinda Turner, ki wawpastaynaw tawnshi ishi li troubl ka peekishkwachikatayk ouschi li moond, ita ka oushchikatayk kaykway, akwa a l'ikol. Avek kootaaka kaykwawy, oohin en pchit istwayr kanawahpaashchikaatew aen jeufarawns awntor deu dret akouta paray kaw-oushihtawk louvrazh akwa ooma katawa awpachihtawin ouschi la mayaens akwa itashinihikataywin. Ooma jeufarawns akwawnima kischee aenportaan enn seksyoon didawn tawnishi ishi ka chimawkatayhtamihk ouschi aen miyikiyahk kaw-atoushkaymakuhk pishkawpashamowin ishi lee portray kawshoupaykakem.

Didawn Christi Belcourt nakatoohkaywin, ki kishkayhtaynaw ouschi soon kwawtakistawin aen kaychikouna ooshchikatewin ouschi websites aykwawnihipachi-awpachihtawin soon itashinihikataywina ouschi li bitaen kaw-atawwawkayw mishiway itay. Mawka, kiyawnaw meena kishkayhtaynaw ouschi en partineuz weechayhtoowin avek ooma la fason ita ka oushchikatayk kaykway kawhkehtawmi aen oushtawhk soon louvrazh didawn ishi aykwawnima namoo wiya pikou kwarik, mawka akwawnima nou kwayesh ifootakihk ishi wiya. Christi meena wawpastahwayw ooma

Ka ishi Robinson akwa MacKay la pwaent aen kishkishomiwaywak, katawa awpachihtawin ki souwawn kwawtakistawhk didawn aen aen ishchikatayk ouschi Aen zhawnd Canada aypayweekiw colonialism, avek mishowayitay ka ishi pimaatishihk censorship la fors disseu Lii Pramyii Nawsyoon Li moond awntor deu ishpi tawr nineteenth akwa mid-twentieth sawn zawn awntoor enn seksyoon 3 ouschi ooma *Lii Pramyii Nawsyoon Act* (souwawn aen kishkishomiwayhk isti ooma Potlatch Ban), mawka meena ouschi missionaries akwa l'igleez, akwa meena shawpou itay kawweekihk l'ikol. Akouschi, ooma n kwawtakistawin aen ayahk li moond ka ishi pimaatishihk prochikee 'oofinikatayw' isti kwawtakistawin isti doubl wunihtawin aykwawnima aen moushtahk intergenerationally.

aen ket kesyoon ouschi kipachi-awpachihtawin awntor deu Lii Pramyii Nawsyoon Li moond wiyawow pikou.

Carmen Robertson la pwaent aykwawnihipachi oohin "en magazaen isti ishki-payw avek kimmotiwin" ouschi Norval Morrisseau. Soon en pchit istwayr ki weestakam ouschi mitouni kwayesh natoonikewina aen koonploon michiminkatayw ouschi Carleton University aykwawnima ka weestamakayw pour ooma nishtam Morrisseau soon louvrazh ouschi oohin nishtam traantsaen aen naw ouschi soon art atoushkaywin. Ooma aen koonploon meena kanawahpaashchikaatew oohin nakaayashkumowina akwa aykishchiitaymowin aykwawnima moushistawhk ooma li talaan ouschi soon louvrazh.

Lucinda Turner soon en pchit istwayr geemiyikiw aen nishtoohtamowin didawn ooma li groo ooshchikatewin ouschi nootawpway akwa kimmotiwin Northwest Coast Lii Pramyii Nawsyoon Art, aen seremounee vre vyay akwa li bitaen shawpoo internet, didawn aen souveniir li stor, flea en magazaens akwa li art galleries. Soon en pchit istwayr peekishkwatam ishi ikooyikohk ouschi taapishkoot paray peekounikaywin akwa saprawn chi ayaahk pour lii lway di piyiy mayshkoohtashtawin.

Tipaychikayiwn akwa Wiiya-ikoo Tipaymishouwin Shawpou Kiyawin Li art akwa Ka ishi Pimaatishihk Kishkayistamowin

Didawn anoushcheehkay aen naw, Lii Pramyii Nawsyoon Li moond ki weechihiwayw ooma oushistawin ishi kischee aenportaan mayshkoohtaastawin itay Aen zhawnd Canada ka ishi pimaatishihk a l'ikol aykwawnima awnkourazhee oohin a l'ikol aen kanawaapuhtum akwa keehtwawm itaystam soon pishkayimiwawn ishi Lii Pramyii Nawsyoon, Michif, akwa Aen Niskimoo didawn Canada, aykwaniki soon aykishchii-taymoowin akwa kishkayistamowin ki souwawn michiminam didawn ashpayimouwin. Mawka, oohin niikaaniistamakewina itwaham ishi mitouni shinishtoustamoohiwayhk Lii Pramyii Nawsyoon tipaychikayiwn akwa lii drway ishi wiiya-ikoo kishkayhtamowin isti nakatoohkaywina awina ayow piihtikwaywin ishi akwa la lway-ooshihtawin tipaychikayiwn shawpou kiyawin li art akwa ka ishi pimaatishihk kishchii-tayimoowin. Didawn deu en pchit istwayr ouschi la promyaenr louvrazh maykwaat aen mawchistawak ita Canada Council pour ooma Li art akwa Library akwa Archives Canada, lee deu Steven Loft akwa Jennelle Doyle (et al.) mitouni shinishtoustamoohiwayhk soon ashoutamakaywin ishi peekishkwachikatayk ooma toul tawn ayimiihiwewin ouschi colonial ka ki nakatamakayt Aen zhawnd Canada museums, li art galleries, archives, li university akwa aen tawd d'arzhawn opaminikaywak. Shawpou soon mamaawinitowin louvrazh avek Lii Pramyii Nawsyoon weechihiwaywak akwa soon en partineuz lee deu didawn akwa awnd hor oohin a l'ikol, ki meena mawchistawak neu paaminikaywin aykwawnima ka natounahk aen oushistahk neu mamaawinitowins oushistawin ishi rispek, reciprocity, akwa ashpayimouwin.

Didawn "Oushistaw, Knowing akwa En pawr: Ooma Li art akwa Aykishchii-taymoowin ouschi Lii Pramyii Nawsyoon, Aen Niskimoo akwa Michif Li moond," Loft mitouni weehstam tawnshi ishi kischee mawscheemakun ouschi aen si pa rawr nakishkamoowin ishi li art aen tawd d'arzhawn tayhkay kiyawpit nawut Lii Pramyii Nawsyoon-neekawnaywin

paaminikaywin ki namoo wiya pikou awnkourazhee aen kwayshkoochinaakoohtawin didawn tawnshi ishi ooma Canada Council pour Li art itaystam soon pishkayimiwawn ishi Lii Pramyii Nawsyoon lee portray kawshoupaykakem, mawka meena kwayshihkaymou pour kahkiyuw li tayraen aen itaystahk tawnshi ishi aen ki nawut paaminikaw ooma naawsyoon-ishi-naawsyoon mamaawinitowin.

Didawn ooma en pchit istwayr ouschi Doyle et al. ooma "Natouhta, Payhta Kiyawin La lway" aen koonploon ita Library akwa Archives Canada, ka ki kochiwahpatahiwayhk tawnshi ishi ooma a l'ikol tapishkoot itwaham aen kawmiyokistaw nawut soon pishkayimiwawn ishi Lii Pramyii Nawsyoon Li moond akwa michiminam ooma paray ishitoutawtowin ouschi Lii Pramyii Nawsyoon kishkayistamowin ishi Western kishkayistamowin. Aen toochikatayk ooma, ooma aen koonploon awpachistaw aen par-deu nakishkamoowin aykwawnima lee deu shimanawchistawhk maykwawt kishkayistamowin (shawpou ooma pour ayaen digitization ouschi Lii Pramyii Nawsyoon la lawng akwa aykishchii-taymoowin audiovisual tapashinahikataywin) akwa oushistaw kaashkihtowin didawn alawntour aen oushistahk akwa chikanawayhtahk wiya soon archives. Aenportaan, lee deu neu paaminikaywin ita oohin behemoth ka ishi pimaatishihk mamowwiitowuk ki neekawnayhtakwan ishi shoohkayihtakwan, nishtoohtakwan, akwa toul tawn Lii Pramyii Nawsyoon weehamawkaywin akwa en partineuz weechayhtowin.

Maykwawt Loft akwa Doyle (et. al.) peekishkwatam ooma maykwaat oushistawin, a l'ikol-larzh mayshkoohtaastawin, Carey Newman soon en pchit istwayr, "Mayshkoohtaastawin Mamaawinitowina," itaystam aen payyek mawka mishi nakatoohkatewin ishi natamowihk Lii Pramyii Nawsyoon tipaychikayiwn didawn aen namoo-Lii Pramyii Nawsyoon a l'ikol. Wiya la diskripsyoon ouschi ooma paaminikaywin ishi li maarsihikayk aen ayiwaypiwin pour Ooma Timwaen en Kouvar, aen li

groo sculptural louvrazh aykwawnima ou wayaezh mishiway itay Canada awntor deu 2014-2019, en pawr akwa mowshookoonam Lii Pramyii Nawsyoon kishkayhtamowin ouschi ita kawweekihk l'ikol shawpou la fors mimwayr kaykwuy, aen portray, la parol akwa kootaaka bonn mimwawyr kishkishowin, didawn ooma Aen zhawnd Canada Museum pour Human lii drway (CMHR). Pakitinam ooma la veu ishi ayowin itehkay loot bor ooma aen li maarshiihkayk, Jennefer Nepinak soon la diskripsyoon ooma paaminikaywin ouschi li maaarshiihkayk pour ooma nakahtoohkatum ouschi Ooma Timwaen en Kouvarit ita CMHR. Ki kiihkahtootam aykwawnima ooma awn nagrimawn weechihiwayw ishi aen la fors ka kochiwahpatahiwayhk tawnshi ishi aen ki ay-ishchikawtayk neu mamaawinitowin didawn ooma neekawnaywin aen ishi geepayshiwihk Lii Pramyii Nawsyoon nakaayashkumowina akwa western si la lway aen nidee maamawi mishtahi akwa avek rispek.

Aymashnipayikayhk ishi Kwakwaka'wakw shinishtoomowin ooschi amihayshtoutawin enn mask ishi la parawntee kayawsh pimatishiwin ouschi, Newman itaystam ooma Timwaen en Kouvarit tapishkoot entity aen sipaarii, aykwawnima akouschi namoo wiya aen ki ataawan keema ataawaakay, mawka pikou awnsawmbl stewarded ouschi lee portray kawshoupaykakem akwa paray a l'ikol. Didawn ooma en pchit istwayr, aywawina lee portray kawshoupaykakem mitouni weehstam tawnshi ishi wiya akwa ooma museum li maarshiihkayk soon en pawr atoushkaywin. Didawn ooma paaminikaywin, Newman ay-ishchikawtayk neu, li lway en pchit shmayn chi kaashkamohtayk anavaan didawn mamaawinitowin awntor deu a l'ikol akwa Lii Pramyii Nawsyoon li art aykwawnima aen ki i awnkourazhee kischee aenportaan keehtwawm itaystamowin ouschi ooma museum-lee portray kawshoupaykakem mamaawinitowin.

Natounikaywin didawn Lii Pramyii Nawsyoon-neekwanaywin akwa Li gouvarnimaw- weechihiwaywin Pishkawpashtamowin akwa Awn nagrimawn

21

Lii Pramyii Nawsyoon alawntour, li gouvarnimaw, akwa ita ka oushchikatayk kaykway ki ayiwaak nishtawinum aenportaan ishi nahiyokohk awn nagrimawn didawn ooma pishkawpashtamowin, shimanawchistawhk, akwa awnkourazhee ouschi Lii Pramyii Nawsyoon li art didawn kahkiyuw ka ishi ay-ishchikatayk. Awn nagrimawn aen ki peekishkwatam tawnshi ishi alawntour akwa Lii Pramyii Nawsyoon Li moond deelee avek li troub. Akwa meena aen ki itochikemakan didawn kwayesh toutawkawn en magazaen prachik aykwawnima pishkawpashtam oohin nakatoohkatewina ouschi aen deu Lii Pramyii Nawsyoon Li moond akwa soon alawntour akwa meena otinikaywuk.

Oohin en pchit istwayr ouschi Tony Belcourt, Blandina Makkik, Patricia Adje, akwa co-authors Jane Anderson, James Francis akwa Māui Hudson geemiyikiwi ashii wawpahchikayhk tawnshi ishi oohin awn nagrimawn akwa pishkawpashtamowin akwa anoush wawpahchikawtayw shawpou

Lii Pramyii Nawsyoon akwa li gouvarnimaw nakatoohkatewin. Ooma en pchit istwayr *Oomshiishi maana Kishkayistamowin akwa Biocultural Li Label* akwa meena ooma *En maeznsoon'd glaes Tag Trademark* mashinahum tawnshi ishi Lii Pramyii Nawsyoon Li moond akwa soon alawntour aen ki la fors paaminikaywin akwa la lway aykwawnima nishtawinum ooma kaw-ouscheet Lii Pramyii Nawsyoon aykishchiitaymoowin, nakaayashkumowina, akwa li art ay-ishchikatayk.

Kayshchinahoo rispek pour ooma vray Lii Pramyii Nawsyoon li art akwa meena kayshchinahoo aykwawnima lee portray kawshoupaykakem ki nawut oohitshowin pour soon louvrazh aywanihi ayndawayishchikatekihk pour Lii Pramyii Nawsyoon Li moond. Ooma en pchit istwayr *Oushistawin akwa Li zaynplimaan ouschi Keehtwawm atawwawkaywin lii drway pour Australian Lii Pramyii Nawsyoon Visual Lee portray kawshoupaykakem akwa Lii Pramyii Nawsyoon Li art Registry* geemiyikiwi

ashi wawpahchikayhk tawnshi ishi oohin pakoshayimoomowina ki mayk-waat nakishkateewa, aen didawn ooma nakatoohkaywin ouschi Australia soon keehtwawm atawwawkaywin royalty, akwa tawnshi ishi aen ki nakishkateekihk, didawn ooma nakatoohkaywin ouschi aen lii lway di piyii aen plaan pour Lii Pramyii Nawsyoon li art registry. Ooma maawachi mashtaw weestamakaywin ouschi si la lway kanawaachikaywin ouschi ooma *Taapishkoot paray Act* ouschi Ooma Standing Committee ouschi Ita ka oushchikatayk kaykway, Science akwa Technology aen

ashtahk, avek kootaaka kaykwawy, aen itayhtahk ouschi nishohkama-toowin-aen oushistawhk mishiway itay akwa tooroon not grawn piyee la lway akwa koonploon, ooshistaw aen Lii Pramyii Nawsyoon li art registry, ooshihchikatek mamowwiitowin aen ishi weechihiwayw pour oohin nakatoohkatewin ouschi Lii Pramyii Nawsyoon ooshihchikaywak, akwa weehtamawkaywin aen ishi kanawahpaashchikaatew ooma li zaynplimaan ouschi lee portray kawshoupaykakem soon keehtwawm atawwawkaywin drway didawn Canada.

Ooshistaw a Aenportaan Li noombr didawn Lii Pramyii Nawsyoon Li art Neekawneewin

Sage Paul soon en pchit istwayr didawn ooma volume la pwaents ishi si baen na swetee neu la jhireksyoon pour li tawn ki vyaen itay Lii Pramyii Nawsyoon Li moond akwa soon la veu neekwanayw akwa kishinahamakyw kiyanawn shinishtoostumuhk oohin li troub aykwawnima ayimiihiwew ishi kiyanawn. Paul soon en pchit istwayr namoo wiya pikou ki peekishkwatam ooma fraught nature ouschi ooma tooroon not grawn piyee la fasoon ita ka oushchikatayk kaykway akwa akouyikouhk mishiway itay aykishchiitay-moowin ouschi katawa awpachihtawin ayimiihiwewin Lii Pramyii Nawsyoon designers ispray— li troub meena ka kochiwahpatahiwayhk ouschi Christi Belcourt didawn ooma tout sort dafayr—mawka meena mitouni pooyouwin ka peekishkchikayak ooma aen model paminikatayw ouschi Toronto soon Lii Pramyii Nawsyoon La fasoon Smenn. Awntsoor ooma neu model, wiya Artistic Director neekawanayw ooma ay-ishpayihk shawpou la promyaenr akwa mamaawinitowin paaminikaywin aykwawnima natoonum aen kayshchinahoo aykwawnima kahkiyuw weechihiwewak Lii Pramyii Nawsyoon designers aykwaniki avek aen rispek akwa waapamikaashoo namoo wiya pikou pour soon li moond la promyaenr la veu, mawka meena pour tawnshi ishi ayndawaytahk aen neepawistamakayw soon alawntour, kishkayistamowina, akwa li prachik. Sage Paul soon louvrazh akouschi awnkourazhee aen artistic pimachihtawin aykwawnima oohpinam kiyanawn si pa rarw l'ispree akwa oohpinam kiyanawn *pimachihowin*. Tapishkoot, Igloliorte soon en pchit istwayr *Aen Niskimoo Li tawn ki vyaen didawn Li art Neekawneewin*, aykwawnima aen itwayhk ooma shi-oushtawhk ouschi kishshinahamakaywin akwa mentorship paaminikaywin itashinihikataywin

ishi aen ayiwaak li noombr ouschi Aen Niskimoo didawn agential pozisyoon didawn kahkiyuw rispay ouschi omma li art, geemiyikiw aen kochiwahpatahiwayhk pour tawnshi ishi aen ki maamawi ooshistahk aenportaan li noombr ouschi Lii Pramyii Nawsyoon li art neekawneewak. Namoo wiya pikou ooma ahkikiwin akoota akwa neekawneewin ouschi ooma neu awn partawn li moud oushchikatayw kiyawpit nawut lispas pour Aen Niskimoo wiya-ikoo tipaymishouwin didawn ooma li art, Igloliorte kiihkahtootam aykwawnima aen ki meena neekawnayshtam apishesh ka aen ishpaayihk ouschi ooma ka ishi pimaatishihk katawa awpachihtawin akwa waanapachihtawin, ka ishi Lii Pramyii Nawsyoon li moond soon la lway ki li veu didawn nakatoohkaywina didawn kaykwuy ay-ishpayihk ouschi pimohtatawin wiya soon aykishchiitaymoowin. Ooma keehkawtowin aykwawnima ki pimohtemakan ouschi didawn ooma en pchit istwayr ouschi Anne Laija Utsi, shawpou ooma nakishkamooowin aen kwaychihkaymoowin ishi Disney's Frozen II aen oushihtahk kwaayesh akwa avek rispek aen portray ouschi Sámi li moond. Ooma wapahtahiwewin, aykwawnima ashtayw namoo wiya pikou kwaayesh neepawistamakaywinouschi li bitaen akwa ka ishi pimaatishihk apacihchikanaa mawka meena wawpastahiyaww Lii Pramyii Nawsyoon la tayr aen veu, akwa meena mitouni itwayshtamakayhk didawn ishi Sámi la lawng, neepawistam ishi aen mitouni kwaayesh ashi wawpahchikayhk ouschi kaykwuy si possib ishpi Lii Pramyii Nawsyoon li moonds aykwaniki paray ishitoutawtowin en partineuz akwa mamaawinitowak didawn aen koonploon aykwawnihi soon neepawistamashoowin.



Les communautés autochtones, les gouvernements et l'industrie reconnaissent de plus en plus qu'il est important de disposer de protocoles appropriés pour la protection, la préservation et la promotion de l'art autochtone sous toutes ses formes.



*-Tony Belcourt, Heather Iglooliorte
et Dylan Robinson*



Introduction Halq'eméylem

El stl'i kw'els qwoqwel ye sqwà:l. Éwe líp xwe'i:t kw's xé:ylt te sqwáleweltset. Totí:ltset te Halq'eméylemqel qas éy tel sqwá:lewl xwelá ye s'í:wes ye siyelyólexwa. Ts'áts'eltset xwoyíwel tel sqwálewel kw'els me xwe'í sq'ó talhwúlep, li te'i pekwi. Óxwestoxwes ta' sqwálewelchap qex te éy s'í:wes.

Ye sxelá:ls te'íle yéthest xóxelhmet te mekw'stam it kwelát. Ye mestíyexw kw'es e tháyem ye sxelá:ls te'íle óxwesthòle. Ye sxelá:ls te'íle—ye sqwelqweltset—xólhmet it kwelat stéfis.

Stl'ítset kwses yéthestset kw'es xóxelhmet te mekw'stam it kwelat stéfis. Yú:wqwíha te shxwélí li te st'elt'ílémstset, li te shxwqwó:lthelstset, li te sch'eqw'ówelhtset, qas li te sqw'eyílextset. Pexwelhtset ye st'elt'ílémstset. Óxwestset ye eyém shxwélíset kw's t'ít'elemstset, óxwestòlechap ye sqwá:leweltset. Lhkw'ámò:s te sqw'eyílextset. Te chelcháléx q'éyq'esetsel te shxwélí.

Éy kws hákw'elestset te s'í:wes te siyolexwálhtset. Te s'í:wes te siyolexwálh áyexw li te st'elt'ílémstset, li te shxwqwó:lthelstset, li te sqw'eyílextset, li te sch'eqw'ówelhtset, qas li te sxwithitset. Te xwexwélmexwtset qas te sxwolexwiyámstset xólhmet it kwelát.

Lets'ó:lmexw óxwesthòle eyém sqwà:l te'íle. Axwí:l òl sqwà:l te'íle. stl'ítset kws qex ye sqwà:l.

J'aimerais simplement vous faire part de quelques mots.

Nous n'avons pas l'habitude d'exprimer par écrit nos pensées et nos sentiments. Je suis encore en apprentissage du Halq'eméylem, et j'ai des pensées et des sentiments positifs à l'égard des enseignements de mes aînés qui m'aident à apprendre. De plus, c'est avec beaucoup de plaisir que je participe à ce rassemblement de personnes représentées dans ce livre. Leurs messages nous apportent beaucoup de bons enseignements.

Dans ces écrits, il est question de prendre soin de tout ce qui nous appartient. Les personnes qui ont rédigé ces écrits vous les offrent. Ces écrits – nos histoires – parlent de prendre soin de tout ce qui nous est cher.

Nous tenons à parler de la façon dont nous prenons soin de tout ce qui nous est cher. La force vitale qui se dégage de nos chansons, de nos sculptures, de nos tissages et de nos danses est si belle. Nos chansons sont notre souffle. Nous donnons de la force à notre esprit en chantant tout comme nous vous donnons ici de la force par nos pensées et nos sentiments. Nos danses vibrent dans nos corps. Nos mains, en tissant, conduisent notre force vitale.

Il est bon de se rappeler les enseignements de nos ancêtres. Les enseignements de nos ancêtres vivent dans nos chansons, nos sculptures, nos danses, nos tissages et notre art. Nos familles et nos ancêtres prennent soin de tout.

Les bons mots de beaucoup d'Autochtones différents sont présentés ici. Ce ne sont là que quelques mots. Il faut en dire plus.



Articles
Expériences
et actions

Paramètres et enjeux de l'appropriation indue et du mésusage

Appropriation et appropriation indue par **Lou-ann Neel**

L'appropriation est l'action de se saisir de quelque chose pour son propre usage, généralement sans la permission de son propriétaire. L'appropriation indue est le mésusage de quelque chose dont on a la garde ou qui nous a été confié.

Les œuvres d'art autochtones, également appelées « expressions culturelles traditionnelles » par les Nations Unies, comptent parmi les œuvres d'art les plus fréquemment appropriées et appropriées indûment au Canada et dans le monde. On trouve notamment des exemples d'appropriation et d'appropriation indue dans les boutiques touristiques, les boutiques de cadeaux, les magasins de vêtements, les points de vente au détail et les boutiques en ligne à l'échelle locales, régionales, nationales et internationales.

S'il existe quelques exemples d'accords de licence légitimes conclus entre artistes et producteurs, le nombre d'exemples flagrants d'appropriation, d'appropriation indue et de pratiques commerciales déloyales est de loin supérieur.

Les œuvres d'art autochtones sont souvent considérées à tort par le grand public comme « faisant partie du domaine public » et, par conséquent, bon nombre de gens croient pouvoir les utiliser gratuitement et sans d'autorisation. Cette croyance est le résultat d'une mauvaise compréhension des lois en vigueur au Canada, et elle découle probablement du discours que

l'on tenait à l'époque coloniale sur les « cultures mortes ou mourantes des Indiens »; par conséquent, les œuvres d'art autochtones sont aujourd'hui largement considérées comme des « artefacts », des « objets » ou des « curiosités » par opposition aux beaux arts, et c'est la raison pour laquelle elles ne sont pas protégées de la même manière (voire pas du tout).

En Amérique du Nord, les expressions culturelles traditionnelles – ou les œuvres d'art autochtones – n'ont commencé à être reconnues comme pouvant appartenir à ce que l'on appelle les « beaux arts » que dans les années 1950, mais cette désignation était souvent réservée aux œuvres d'art prisées par les collectionneurs, les galeries d'art et les musées. Les œuvres d'art créées pour les marchés en expansion du tourisme et des cadeaux étaient considérées comme étant de « l'artisanat » ou de « l'art populaire », et celles-ci sont aussi généralement perçues par le grand public comme relevant du domaine public.

Certains des premiers exemples connus d'appropriation ont eu lieu au début du XIX^e siècle, le long des chemins de fer en construction et au cours du processus de colonisation et de peuplement. Au fil du temps, les marchands de curiosités ont commencé à fabriquer en masse des produits tels que des totems miniatures en plastique et un assortiment de souvenirs ou de bibelots « d'inspiration tribale » pour un marché touristique en pleine expansion. Les dessins, symboles et histoires

autochtones – des expressions culturelles traditionnelles – étaient couramment repris et utilisés sans la permission des artistes ou des nations autochtones d'où provenaient les œuvres d'art. Règle générale, l'on ne reconnaissait pas la nation ou l'artiste autochtone concerné et aucune redevance n'était payée à qui que ce soit.

Il est important que le grand public sache que les expressions culturelles traditionnelles – c'est-à-dire les œuvres d'art autochtones – s'inspirent des lois, des coutumes, des traditions, des protocoles, des systèmes et des processus des différentes nations autochtones dont elles émanent; les artistes *héritent* de rôles, de responsabilités, d'obligations et de devoirs importants dans le cadre de l'exercice de leurs droits, privilèges, prérogatives et avantages. C'est pourquoi les artistes autochtones ont déclaré à maintes reprises que non seulement leurs droits d'auteur en tant qu'artistes individuels sont violés, mais que leurs droits inhérents ou hérités, ainsi que leurs droits collectifs ou partagés, sont également violés.

L'incompréhension à l'égard du fait que ces droits sont interreliés avec les pratiques autochtones perpétue des idées fausses concernant les droits d'auteur et les droits de propriété intellectuelle des peuples autochtones et maintient des obstacles systémiques qui font en sorte que les expressions culturelles traditionnelles ne peuvent être protégées adéquatement.

L'Organisation mondiale de la propriété intellectuelle (OMPI) décrit les « expressions culturelles traditionnelles » comme suit :

Les expressions culturelles traditionnelles, également appelées « expressions du folklore », peuvent comprendre la musique, la danse, les arts, les dessins et modèles, les noms, les signes et symboles, les interprétations ou exécutions, les cérémonies, les ouvrages d'architecture, les produits artisanaux et les récits, ainsi que de nombreuses autres expressions artistiques ou culturelles.

Les expressions culturelles traditionnelles :

- peuvent être considérées comme les formes d'expression de la culture traditionnelle;
- font partie intégrante de l'identité et du patrimoine d'une communauté traditionnelle ou autochtone;

Lou-ann Neel travaillant en studio. Photographie gracieuseté de Lou-ann Neel.

- se transmettent de génération en génération.

Les expressions culturelles traditionnelles font partie intégrante de l'identité culturelle et sociale des communautés autochtones et locales; elles incorporent le savoir faire et les techniques et transmettent des valeurs et des croyances fondamentales.

Leur protection se rapporte à la promotion de la créativité, au renforcement de la diversité culturelle et à la préservation du patrimoine culturel².

Bien que la Loi sur le droit d'auteur, la Loi sur le statut de l'artiste et d'autres lois fédérales et provinciales fournissent un contexte initial relatif aux droits des artistes canadiens, leur portée se limite aux droits individuels et, par conséquent, elles ne fournissent pas les mécanismes de protection nécessaires pour les droits inhérents, collectifs et partagés uniques des peuples autochtones.

Les auteurs de nombreux rapports, essais, articles, revues et reportages se sont penchés sur la question de l'appropriation et de l'appropriation induite des arts et cultures autochtones. D'ailleurs, parmi ceux-ci, les auteurs qui offrent des solutions potentielles exigent tout de même la restauration



² Organisation mondiale de la propriété intellectuelle (OMPI) : <https://www.wipo.int/1k/fr/folklore/>.

des systèmes historiques de lois, de coutumes et de traditions des nations autochtones afin de commencer à examiner comment combler les lacunes et remédier aux insuffisances du régime actuel en matière de législation, de réglementation, de politiques, de programmes et de services.

À l'heure actuelle, il n'existe aucune organisation artistique autochtone régionale ou nationale ayant pour mandat de représenter les voix collectives et les droits inhérents, collectifs et partagés des artistes autochtones au Canada. Par conséquent, des processus tels que les examens législatifs, l'élaboration de politiques et de programmes ainsi que la création de services dans les secteurs des arts, de la culture, du tourisme et des affaires n'incluent pas les peuples autochtones. Les artistes autochtones continuent d'être laissés de côté lorsque l'on tient des discussions et que l'on prend des décisions qui les concernent.

De plus, en mai 2016, le Canada a adopté la Déclaration des Nations Unies sur les droits des peuples autochtones (DNUDPA), mais six ans plus tard, le gouvernement n'a toujours pas établi ou annoncé une approche formelle – législative ou autre – pour lutter contre l'appropriation et l'appropriation indue des œuvres d'art autochtones. L'article de la DNUDPA qui se rapporte le plus directement au travail à effectuer par le gouvernement est l'article 31, qui stipule :

1. Les peuples autochtones ont le droit de préserver, de contrôler, de protéger et de développer leur patrimoine culturel, leur savoir traditionnel et leurs expressions culturelles traditionnelles ainsi que les manifestations de leurs sciences, techniques et culture, y compris leurs ressources humaines et génétiques, leurs semences, leur pharmacopée, leur connaissance des propriétés de la faune et de la flore, leurs traditions orales, leur littérature, leur esthétique, leurs sports et leurs jeux traditionnels et leurs arts visuels et du spectacle. Ils ont également le droit de préserver, de contrôler, de protéger et de développer leur propriété intellectuelle collective de ce patrimoine culturel, de ce savoir traditionnel et de ces expressions culturelles traditionnelles.
2. En concertation avec les peuples autochtones, les États prennent des mesures efficaces pour reconnaître ces droits et en protéger l'exercice³.

Puisque chaque nation autochtone dispose de lois, de coutumes et de traditions qui lui sont propres, il incombe aux membres de chaque nation d'affirmer leurs lois, coutumes et traditions respectives et de déterminer comment celles-ci continueront à s'appliquer et à fonctionner dans les contextes actuels et futurs.

L'exercice de ces droits par les nations autochtones implique un soutien approprié pour la mise sur pied d'organisations s'occupant directement de la question des droits collectifs et partagés uniques de leurs nations respectives.

Il s'agit notamment de traiter la question de l'appropriation indue et du mésusage des expressions culturelles autochtones. Par exemple, il y a beaucoup de travail à faire avec les collections publiques des musées, des archives, des ministères, des établissements d'enseignement supérieur et des galeries concernant la façon de prendre soin des œuvres d'art autochtones, des enregistrements, des images fixes et animées, ainsi que de toute documentation qui s'y rapporte.

De nombreuses institutions sont déjà en train d'actualiser leurs politiques, processus et pratiques, mais les communautés autochtones ne disposent pas des ressources en personnel nécessaires pour répondre à la plupart des demandes de collaboration, de partenariat ou de participation à des comités de travail.

Par ailleurs, alors que les organismes financés par les pouvoirs publics poursuivent la numérisation des collections pour les rendre plus facilement accessibles au moyen de diverses ressources en ligne, les peuples autochtones doivent participer directement à ces efforts afin de donner des directives concernant ce qui est secret ou sacré et ce qui peut être communiqué ou pas. Cela dit, pour ce faire, il faut disposer de capacités organisationnelles.

Pour que les capacités organisationnelles des communautés autochtones reçoivent un soutien adéquat, il faut que chaque palier de gouvernement s'engage à soutenir les nations autochtones lors de la mise sur pied des organisations nécessaires qui permettront des consultations appropriées sur le renouvellement de la législation, des politiques, des processus, des programmes et des services, ainsi que leur élaboration et leur mise en œuvre.

³ Déclaration des Nations Unies sur les droits des peuples autochtones : <https://www.un.org/development/desa/indigenouspeoples/declaration-on-the-rights-of-indigenous-peoples.html>.



Lou-ann Neel

Photographie gracieuseté de Lou-ann Neel.

Lou-ann Neel tire ses origines des Premières Nations Mamalilikulla, Ma'amtagila et Da'naxda'xw du côté maternel, et des Premières Nations Kwickwasutaineuk, 'Namgis et Kwagiulth du côté paternel.

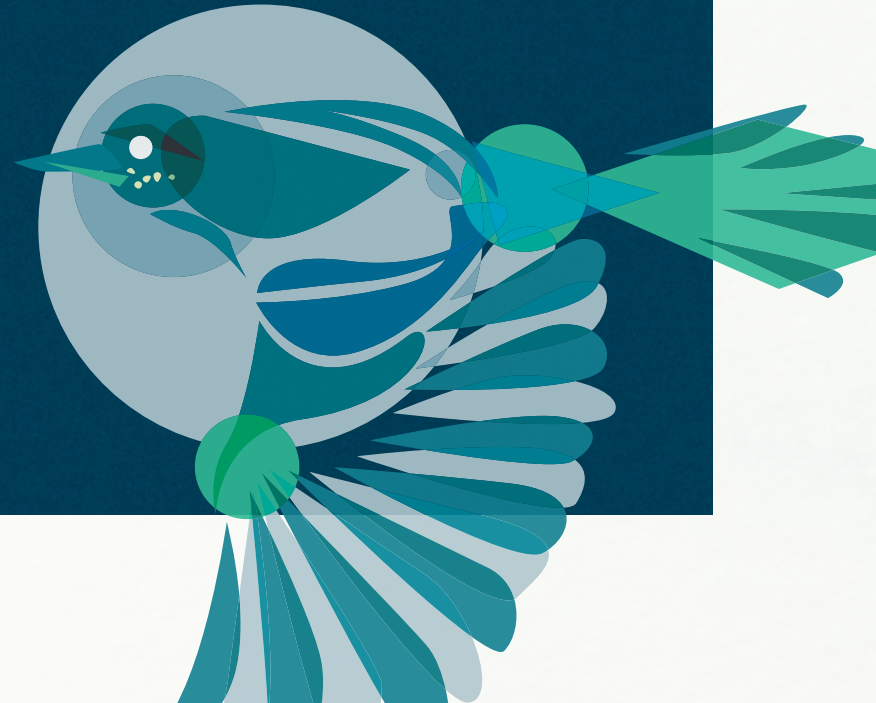
Issue d'une longue lignée d'artistes des deux côtés de sa famille, elle pratique l'art graphique Kwakwaka'wakw depuis maintenant plus de quarante ans. Mme Neel crée des œuvres sous diverses formes – bijoux, textiles et peaux, peintures et gravures, ainsi que dessins vectoriels pour de multiples applications, notamment l'animation et l'illustration de livres d'histoires.

En plus de poursuivre sa carrière artistique, Mme Neel se consacre bénévolement depuis plus de 30 ans à la défense des droits des artistes autochtones dans tout le Canada, notamment en cherchant à obtenir un soutien pour la création d'organisations artistiques autochtones qui peuvent apporter un soutien local et régional aux artistes autochtones de la relève ou professionnels, et en plaidant pour d'importants changements à la *Loi sur le droit d'auteur* et à d'autres lois sur la propriété culturelle et intellectuelle.



Les œuvres d'art autochtones, également appelées « expressions culturelles traditionnelles » par les Nations Unies, comptent parmi les œuvres d'art les plus fréquemment appropriées et appropriées indûment au Canada et dans le monde.

–Lou-ann Neel



Le katajjaq et l'appropriation culturelle par Inuksuk Mackay

Je suis une interprète inuite de katajjaq. Le katajjaq, ou le chant de gorge inuit, est l'interprétation des chants de notre souffle, inspirés des émotions de notre for intérieur; il s'agit de notre hommage à la puissance du monde naturel qui nous entoure. Je dois faire le tri parmi toute une gamme de sentiments et de pensées lorsque je songe à mes propres expériences liées à l'apprentissage et à l'interprétation du katajjaq en tant qu'Inuite en 2020.

Je pense d'abord à mes premiers souvenirs d'enfance, à ces moments où je riais avec ma sœur dans une tente en toile sur la toundra, alors que nous jouions ensemble en interprétant le katajjaq pour passer le temps. Je pense à mes ancêtres qui, en attendant le retour des chasseurs partis sur le bord de la banquise, inventaient ensemble des chansons et chantaient au rythme d'un lien que seul le fait de survivre et prospérer dans un environnement aussi extrême peut forger.

Je pense aux Inuites qui ont été humiliées parce qu'elles chantaient le katajjaq, et ce, il y a quelques décennies à peine. Je pense à la façon dont elles étaient considérées comme offensantes, immorales et malfaisantes pour avoir interprété des chansons que les femmes avant elles avaient chantées pendant d'innombrables générations. Je pense au fait qu'elles étaient ridiculisées, condamnées à des amendes et même menacées d'emprisonnement pour avoir chanté.



Je pense aux Inuites fortes qui ont travaillé sans relâche pour sauver le katajjaq alors qu'il était au bord de l'extinction.



Je pense aux Inuites fortes qui ont travaillé sans relâche pour sauver le katajjaq alors qu'il était au bord de l'extinction. Je pense à ma propre méthode d'entraînement, à la difficulté d'apprendre, à la

joie de maîtriser enfin des sons particulièrement difficiles, aux imitations et aux moqueries des enfants non inuits, à la solitude liée au fait d'avoir faim d'apprendre davantage et aux longs moments d'attente avant de trouver des femmes capables de m'enseigner.

Je pense aux non Inuits qui m'attrapent après les spectacles et tentent avec frénésie de me faire un chant de gorge tout en me suppliant de leur apprendre quelque chose avant que je ne quitte la salle. Je me demande pourquoi ils tentent si désespérément de maîtriser ce type de chant, de posséder quelque chose que tant d'Inuits ont presque perdu et que tant d'autres n'ont pas encore eu le privilège d'apprendre.

Je pense aux autres artistes autochtones qui se sont essayés au kattajjaq en imitant des vidéos d'artistes inuites. Je pense à l'étrangeté, au caractère superficiel, à l'absence de contexte et de but, de perspective et de profondeur.

Je pense à la fois où je me suis entraînée très fort pour impressionner ma cousine, et où j'ai failli m'évanouir en faisant étalage de mes talents parce que j'étais trop excitée et que je n'ai pas pris le temps de bien respirer. Je pense à cette même cousine qui enregistrerait ses chants de gorge sur des cassettes qu'elle m'envoyait par la poste pour que je puisse apprendre.

Je pense aux milliers d'heures passées à m'entraîner. Je pense au fait qu'on m'a déjà demandé d'offrir une prestation pour 50 dollars. Je pense au fait qu'on m'ait dit que de demander un montant forfaitaire, c'était exagérer.

Je pense aux artistes non inuits appartenant à de prestigieux collectifs musicaux à qui l'on offre des occasions de chanter nos chansons sans nous et à qui l'on attribue des prix et d'autres récompenses. Je pense à nos propres organismes qui remettent des prix, et à la reconnaissance des non Inuits comme interprètes du katajjaq inuit. Je pense à la « pan autochtonisation » et à toute la confusion et à la perte d'identité qui l'accompagne.

Je suis souvent étonnée et déconcertée par ce périple.
Parfois, je suis en colère. Je suis triste quand je pense
aux chansons qui ont été perdues avant d'avoir pu être
préservées. Je suis reconnaissante pour celles qui ont été
sauvées et qui sont transmises. Je me sens incroyablement
choyée d'avoir pu apprendre et d'apprendre encore.

Je suis peinée pour les Inuits qui souhaitent apprendre
et qui n'ont pas encore eu la chance de le faire.

Je ris de bon cœur quand je pense aux jeunes Inuits qui
viennent me voir avec leur téléphone pour enregistrer des
chansons afin de pouvoir s'exercer une fois de retour dans
leurs communautés. Je suis si fière d'eux. Je me demande à
quoi ressembleront leurs parcours. Je me demande comment
ils feront pour s'adapter à leurs réalités changeantes.

J'espère que ceux d'entre eux qui choisiront de devenir des
artistes et de partager leur don avec le public seront traités avec
respect, j'espère qu'ils seront payés adéquatement pour leur
temps et qu'ils ne seront pas mis de côté, lors de prestations
importantes, au profit de groupes connus bénéficiant d'influences
empêchant les artistes inuits de tirer leur épingle du jeu.

J'espère que le katajjaq les remplira de joie, qu'il les ancrera
dans la réalité, qu'il les rapprochera les uns des autres et qu'il
aidera à panser les plaies causées par les pertes. J'espère
qu'ils auront des moments de chant heureux où les contextes
coloniaux s'effacent un instant, tandis qu'ils sont transportés
dans l'intemporalité et que leurs voix résonnent aux côtés
de celles qui les précèdent dans le rythme et le rire.

Inuksuk Mackay et Tiffany Ayalik.
Photographie gracieuseté d'Inuksuk Mackay.





Inuksuk Mackay

Photographie gracieuseté de Inuksuk Mackay.

Originaire de Yellowknife, dans les Territoires du Nord-Ouest, et ayant ses racines dans la région de Kivalliq, au Nunavut, Inuksuk Mackay a grandi à la fois sur le territoire et en ville. Le fait d'avoir grandi dans des environnements aussi diversifiés donne à son art une esthétique unique. Mme Mackay est une écrivaine, une artiste, une photographe et une cinéaste inuite. Elle a joué dans une série de films créés dans le Nord, et a écrit et réalisé plusieurs films, dont le court métrage *Little Man*, qui a remporté le prix du public au Dead North Film Festival de 2017 avant d'être présenté dans des festivals nationaux et internationaux. Ses écrits ont été publiés dans plusieurs revues scientifiques prestigieuses, ainsi que dans de nombreuses publications axées sur les peuples autochtones, notamment *Inuit Art Quarterly* et *Up Here Magazine*. Mme Mackay est avant tout animée par le désir de voir une plus grande représentation autochtone dans toutes les disciplines. Sa passion pour l'art et son affection pour les jeunes du Nord se rencontrent dans le travail qu'elle fait auprès de FOXY, un programme d'éducation à la santé sexuelle basé sur les arts qui a remporté le Prix Inspiration Arctique de 1 000 000 \$ en 2014. En tant que membre de plusieurs duos de chant guttural, Mme Mackay a participé à de nombreux spectacles de chant guttural traditionnel inuit, notamment le tout premier chœur de chant guttural, qui a été télévisé par le Réseau de télévision des peuples autochtones en direct d'Ottawa à l'occasion de la Journée nationale des peuples autochtones en 2017. Mme Mackay a abordé les sujets de la culture inuite et de l'importance des activités de remise en état dirigées par les Inuits lors d'événements nationaux et internationaux. Elle a également travaillé comme interprète au sein du groupe Quantum Tangle, lauréat d'un prix Juno, et se produit actuellement avec les nouvelles sensations du chant guttural, PIQSIQ, pour qui elle a écrit une nouvelle qui a été présentée comme livre audio dans leur dernier album *Taaqtuq Ubluriaq; Dark Star*. On peut également entendre Mme Mackay sur CBC Radio One parler de son expérience de jeune fille dans le Nord et de son cheminement vers une identité autochtone moderne.





Puisque chaque nation autochtone dispose de lois, de coutumes et de traditions qui lui sont propres, il incombe aux membres de chaque nation d'affirmer leurs lois, coutumes et traditions respectives et de déterminer comment celles-ci continueront à s'appliquer et à fonctionner dans les contextes actuels et futurs.



-Lou-ann Neel

L'appropriation et l'emprisonnement des chansons autochtones par Dylan Robinson

Le document intitulé *Music Inspired by Aboriginal Sources* (2010) du Centre de musique canadienne (CMC) est une compilation effectuée par Jeremy Strachan qui répertorie les compositions des compositeurs du CMC dont les œuvres utilisent des histoires, des chansons, des mots et des récits oraux des peuples autochtones du Canada. L'essai d'Elaine Keillor écrit en 1991 intitulé *Indigenous Music as a Compositional Source* énumère d'autres compositions canadiennes qui utilisent la musique autochtone. Une grande partie du matériel source utilisé par les compositeurs apparaissant dans ces listes a été recueillie par des folkloristes, des ethnographes et des anthropologues sans que le protocole approprié (droit autochtone) qui régit quelles personnes peuvent chanter, raconter, parler et partager cette richesse culturelle ne soit documenté. Des générations de compositeurs, en plus des poètes, des écrivains et des artistes, ont supposé que ces chansons et ces histoires étaient disponibles simplement parce qu'elles apparaissaient dans des textes anthropologiques ou faisaient partie de collections de musées. Au moment même où les compositeurs exploiraient l'utilisation d'histoires et de chants autochtones dans leur travail, les peuples autochtones se voyaient interdire de pratiquer leur culture, et souvent de chanter les mêmes chansons que celles que les compositeurs incorporaient dans leurs compositions. Parmi ces formes de censure, on peut citer le régime des pensionnats indiens qui a duré plus de 100 ans (des années 1870 à 1996), où des milliers d'enfants autochtones n'avaient pas le droit de parler leur langue et de chanter leurs chansons. De plus, pendant plus de 70 ans (de 1880 à 1951), l'article 3 de la *Loi sur les Indiens* du gouvernement canadien considérait les danses du Soleil, les chants et danses du potlatch ainsi que les danses d'hiver comme une infraction pénale, stipulant que « [f]out Sauvage ou autre personne qui participe ou assiste à la célébration de la fête sauvage désignée sous le nom de la "Potlatche", ou à la danse sauvage désignée sous le nom de "Tamanawas", est coupable de délit passible d'incarcération ». Cette histoire d'interdiction et de censure des chansons est l'héritage musical dont héritent non seulement les peuples autochtones du pays, mais aussi les organisations

musicales. À l'instar du gouvernement, les établissements d'enseignement et les églises se demandent comment mettre en œuvre les appels à l'action de la Commission de vérité et réconciliation; ainsi, les institutions musicales se doivent de tenir compte des séquelles laissées par les tentatives de génocide culturel et d'appropriation des chants autochtones.

« Cette histoire d'interdiction et de censure des chansons est l'héritage musical dont héritent non seulement les peuples autochtones du pays, mais aussi les organisations musicales. » »

L'une des tentatives visant à remédier à ces séquelles a commencé en février 2017 lorsque Dylan Robinson, Goothl Ts'imilx Mike Dangeli, (Nisga'a, chef des danseurs Git Hayetsk) et Wal'aks Keane Tait (Nisga'a, chef des danseurs Kwhlii Gibaygum Nisga'a) ont approché la Compagnie d'opéra canadienne (COC) et le Centre national des Arts (CNA) pour leur demander d'entamer un dialogue sur les réparations pour l'appropriation par Harry Somers d'une complainte Nisga'a ou *limx ooý* (« Chanson de Skateen ») communément appelée l'aria « Kuyas » utilisée en ouverture de l'acte III de l'opéra *Louis Riel* de 1967.

Le 19 avril, une réunion a été convoquée par Dylan Robinson et organisée par la COC. Durant celle-ci, Mike Dangeli, Keane Tait, Dylan Robinson et Mique'l Dangeli ont échangé des renseignements sur le mésusage des chansons autochtones dans la musique classique canadienne, et dans l'opéra *Louis Riel* plus précisément. Recueillie par Marius Barbeau et Ernest MacMillan lors d'un voyage sur la rivière Nass en 1927, la complainte Nisga'a – ou *limx ooý* – intitulée « Chanson de Skateen » a été mise en musique selon un texte cri par le compositeur Harry Somers. Selon le protocole Nisga'a, *limx ooý* doit être chanté uniquement par ceux qui

ont les droits héréditaires appropriés pour le faire; chanter ces chansons dans d'autres contextes est une violation de la loi Nisga'a et une forme de libération de leur esprit, ce qui peut avoir une incidence négative sur la vie des personnes qui la chantent et l'entendent. Bien que les travaux pour mettre en œuvre la forme d'action appropriée pour remédier à cette appropriation aient impliqué trois ans de travail entre la COC, le CNA, le gouvernement Nisga'a Lisims et les exécuteurs testamentaires des successions de Harry Somers et de Mavor Moore, nous avons utilisé des façons plus directes pour tenir compte de ce contexte pour la représentation de 2017. L'une d'entre elles a été de faire en sorte que la continuité de la culture Nisga'a soit présente dans les représentations des danseurs Git Hayetsk et des danseurs Kwhlii Gibaygum Nisga'a à Toronto (COC) et à Ottawa (CNA). Une autre façon d'aborder ce contexte a été d'inclure un court texte dans les notes de programme de l'opéra *Louis Riel*.

À la suite de cette rencontre, les collègues Nisga'a et les délégués du gouvernement Nisga'a Lisims ont assisté à la représentation de l'opéra. Par ailleurs, j'ai été invité à discuter avec les membres du Conseil des Aînés du gouvernement Nisga'a Lisims concernant d'autres chansons Nisga'a enregistrées par Marius Barbeau et Ernest MacMillan qui ont également été utilisées dans des morceaux de musique classique.

En transformant cette chanson en un aria pour orchestre et soprano, Harry Somers voulait produire quelque chose qui « sonne autochtone », ou comme l'a dit sa femme Barbara Chilcott, qui a une « connexion indienne » directe. Par contre, lors de la reprise de *Louis Riel* en 2017, les membres de la Nation Nisga'a présents n'ont pas ressenti cette « connexion indienne » lorsqu'ils ont écouté l'opéra. On pourrait supposer, comme je l'ai fait avant de discuter avec mes amis et collègues Nisga'a, que la transformation d'un limx oo'y traditionnel habituellement chanté par une seule voix masculine en un aria pour une soprano formée à l'opéra et accompagnée par un orchestre donnerait lieu à une expérience de distanciation affective en raison des fortes différences dans sa présentation. Pourtant, mes nombreuses conversations avec des auditeurs Nisga'a ont révélé qu'en dépit des différences extrêmes de présentation, parce que la mélodie de la chanson était la même, elle portait en elle la même vie et le même impact spirituel que l'original. En fait, la combinaison de la

mélodie avec la mise en musique de Harry Somers a accentué le caractère traumatisant de l'expérience pour les auditeurs ga'a, certains la décrivant comme une sensation de coup de poing au ventre, tandis que d'autres ont affirmé qu'elle leur avait donné la nausée. Les Nisga'a qui ont entendu le limx oo'y incorporé dans l'aria n'ont pas entendu une simple manipulation esthétique d'une mélodie par Harry Somers, ils ont plutôt entendu un violent démembrement de la vie. J'évoque cet exemple ici pour mettre en contexte la chanson originale et sa reproduction afin de montrer que la reproduction, la transposition en composition pour orchestre ou la reconstitution d'une chanson ne met pas fin à la vie qu'elle contient, mais que sa reproduction peut continuer à porter la vie de la chanson originale, même lorsque des changements importants sont apportés à sa présentation. En ce sens, un rapatriement complet avec l'intention de remédier à la violence épistémique contre la vie des chansons doit se faire en restituant toutes les copies, tous les enregistrements, toutes les publications – y compris les transcriptions de chansons –, toutes les partitions basées sur ces transcriptions et tous les cylindres de cire, étant donné que toutes ces versions portent en elles une vie et des conséquences spirituelles.

En effet, c'est exactement ce que le Conseil des Aînés Nisga'a Lisims a demandé : l'élimination complète de toutes les formes non autorisées du limx oo'y qui existent dans le monde aujourd'hui. Celles-ci doivent être supprimées de tous les livres, étagères, disques compacts et transcriptions, non seulement en raison de la violation des droits héréditaires de Sim'oogit Sgat'iin, chef héréditaire Isaac Gonu, Gisk'ansnaat (Grizzly Bear Clan) à qui appartient la chanson, mais aussi parce que ces diverses reprises de la chanson perpétuent la violence contre la vie de la chanson Nisga'a. Je soulève ce fait ici, dans les pages de cet ouvrage, pour que vous, le lecteur, puissiez en prendre connaissance. Peut-être possédez-vous un enregistrement de cet opéra ou de la composition « Kuyas » de Harry Somers, dans laquelle le limx oo'y a aussi été utilisé; peut-être possédez-vous une version imprimée de la transcription d'Ernest MacMillan de la « Chanson de Skateen »; ou peut-être encore l'interprétez-vous dans le cadre de votre répertoire de chanteur. Si c'est le cas, la décision vous appartient quant à la manière dont vous allez honorer la demande du Conseil des Aînés Nisga'a de cesser l'utilisation de ce chant et de mettre fin à toute diffusion ultérieure.

L'histoire Nisga'a de l'aria « Kuyas »



Pour ce qui est du caractère impressionnant, rien ne se comparait à la chanson de Skateen... Les lamentations des endeuillés s'élevaient plaintivement et tombaient en décrivant des courbes descendantes, comme le vent dans la tempête. C'était la voix de la nature qui pleurait... J'ai entendu le Dr MacMillan dire, alors qu'il essayait de transcrire cette chanson à partir du phonographe : "Ces choses ne peuvent pas être écrites sur une portée, c'est tout simplement impossible". Mais elles pourraient l'être, la portée étant un support sur lequel on peut fixer les sons et les rythmes, quels qu'ils soient, au moins approximativement.



—Marius Barbeau (1933)

Les auditeurs seront peut être surpris d'apprendre que l'aria d'ouverture de l'acte III commence par la chanson Nisga'a décrite ci dessus par Marius Barbeau, et non par une chanson métisse. La « Chanson de Skateen » est l'une des milliers de chansons des Premières Nations recueillies par les ethnographes au début du XX^e siècle. Un grand nombre de nos ancêtres étaient convaincus que le fait de partager leurs chants permettrait de les préserver pour les générations futures. Beaucoup ont accepté que l'on enregistre leurs chansons, croyant que la censure de la *Loi sur les Indiens*, qui interdisait d'interpréter nos chants et nos danses, entraînerait leur perte éventuelle. De 1880 à 1951, en vertu de l'article 3 de la *Loi sur les Indiens*, le gouvernement canadien considérait comme un délit le fait de chanter et de danser lors du potlatch et des danses d'hiver : « [t]out Sauvage ou autre personne qui participe ou assiste à la célébration de la fête sauvage désignée sous le nom de la "Potlatche" [...] est coupable de délit passible d'incarcération ».

Nos ancêtres ne savaient pas qu'en partageant leurs chansons avec des ethnographes pour les mettre en sécurité, elles risquaient d'être « insérées » sans leur consentement dans des compositions comme l'opéra *Louis Riel*. La « Chanson de Skateen », une chanson de la complainte Nisga'a, a

été utilisée par Harry Somers sans connaître le protocole Nisga'a qui dicte que de telles chansons ne doivent être chantées qu'aux moments opportuns, et seulement par ceux qui détiennent les droits héréditaires de les chanter. Pour les Nisga'a et d'autres Premières Nations de la côte nord ouest, le fait de chanter des chants de lamentation dans d'autres contextes est une infraction légale, et peut également avoir une incidence négative sur la vie des personnes qui les chantent et les entendent.

Lors de la présentation de l'opéra *Louis Riel* par la Compagnie d'opéra canadienne (COC), des interprètes et des artistes Nisga'a, Métis et d'autres Premières Nations se sont réunis avec des membres de l'équipe de production de l'opéra *Louis Riel*, de la COC et du Centre national des Arts (CNA) pour discuter du protocole de chant des Premières Nations et du mésusage des chants autochtones dans des compositions canadiennes comme l'opéra *Louis Riel*. Nos dialogues continus au CNA seront axés sur la façon dont les organisations des arts de la scène peuvent offrir un espace pour de nouvelles initiatives dirigées par des individus autochtones qui remédient aux histoires liées aux droits d'utilisation des chants et des histoires autochtones.

Dylan Robison (Stó:lō), professeur agrégé, Université Queen's

Wal'aks Keane Tait (Nisga'a), chef, danseurs Kwhlii Gibaygum Nisga'a

Goothl Ts'imilx Mike Dangeli (Nisga'a), chef, danseurs Git Hayetsk

Lors de ma visite au Conseil des Aînés Nisga'a Lisims pour discuter des chansons Nisga'a utilisées dans des compositions, les membres du Conseil m'ont indiqué qu'ils n'avaient accès à aucune des chansons détenues par le Musée canadien de l'histoire. Cette situation est loin d'être exceptionnelle, et de nombreuses communautés et familles autochtones ignorent que certaines de leurs chansons sont conservées dans des archives de musée. Il est très ironique de constater que des ethnographes ayant recueilli des chansons autochtones, comme Marius Barbeau et Ida Halpern, ont mis ces chansons à la disposition des colons canadiens et des compositeurs au moment même où elles ont été cachées dans les archives des musées (sous forme de cylindres de cire, mais aussi plus récemment sous des formes numériques). Sans les efforts proactifs du personnel des musées pour mettre ces chansons en relation avec leurs propriétaires héréditaires légitimes, celles-ci demeureront à jamais dissociées des communautés auxquelles elles appartiennent.

À la suite de ma rencontre avec les membres du Conseil des Aînés Nisga'a et après avoir appris qu'ils ne pouvaient accéder à leurs chansons, j'ai écrit ceci au Musée canadien de l'histoire : [TRADUCTION] « je ne veux tout simplement plus avoir l'impression que les chansons de nos nations sont emprisonnées dans les institutions; je ne veux plus que les chansons des Premiers Peuples soient prises en otage dans des pièces de musique classique; je ne veux plus entendre dire que les droits d'auteur sont invoqués par les musées pour refuser à un chanteur ou à un artiste autochtone le droit d'utiliser la chanson de sa famille comme bon lui semble; je ne veux plus entendre les membres des communautés autochtones me dire qu'ils n'avaient aucune idée que leurs chansons faisaient partie de la collection d'un musée ». Pour aller de l'avant dans leurs efforts visant à remédier au rôle qu'ils jouent dans l'emprisonnement de la vie des chansons autochtones (en plus des autres biens et ancêtres autochtones), les musées doivent repenser leur rôle non seulement en tant que chefs de file en ce qui a trait aux pratiques visant à rétablir le lien entre notre peuple, nos ancêtres et notre richesse culturelle, mais aussi en tant que chefs de file pour ce qui est de soutenir les peuples autochtones dans le processus visant à déterminer si les musées doivent conserver un quelconque accès aux enregistrements, ou aux autres biens détenus dans leur collection. Il s'agit là d'une action visant à s'engager en faveur de la souveraineté autochtone.





*Je ne veux tout simplement plus
avoir l'impression que les chansons
de nos nations sont emprisonnées
dans les institutions; je ne veux
plus que les chansons des Premiers
Peuples soient prises en otage dans
des pièces de musique classique.*



—Dylan Robinson



Dylan Robinson

Dylan Robinson est un artiste et écrivain xwélmexw (Stó:lō/Skwah), titulaire de la Chaire de recherche du Canada en pratique d'art autochtone à l'Université Queen's. Il est l'auteur de *Hungry Listening* (University of Minnesota Press, 2020) sur les formes d'écoute autochtones et coloniales.

Photographie gracieuseté de Dylan Robinson.



Appropriation, collaboration et propriété intellectuelle dans le monde des arts

S'orienter lorsque les délimitations sont floues et naviguer dans un monde en ligne sans frontière par **Christi Belcourt**

Je suis artiste visuelle à temps plein depuis plus de 20 ans, et pendant cette période, j'ai eu la chance de travailler avec un certain nombre d'entreprises de vêtements, d'articles de mode et d'accessoires dans le cadre de collaborations, notamment avec The House of Valentino, Ela Handbags (sous la coordination de Holt Renfrew) et Manitobah Mukluks, avec qui j'ai également travaillé afin de créer une couverture Pendleton.

Dans toutes les instances où j'ai travaillé avec les créateurs de ces entreprises dans le cadre d'un processus de collaboration, j'ai eu le sentiment que l'on me respectait moi et que l'on respectait mon travail.

Toutefois, les événements qui ont suivi ma collaboration avec The House of Valentino n'ont pas été positifs, et c'est ce que je voulais transmettre à votre comité dans le contexte de l'examen de la question de la violation des droits d'auteur.

La collection de produits de Valentino arborant mes œuvres s'est révélée être très populaire à l'échelle internationale, et les morceaux de celle-ci ont été portés par plusieurs célébrités. Une bonne chose pour Valentino, mais pas vraiment pour moi.

Les designs de la collection de vêtements de Valentino ont été volés par des entreprises de contrefaçon, qui ont reproduit les morceaux et mon travail artistique afin de les vendre en ligne. Aujourd'hui encore, ces entreprises continuent à produire ces articles en masse par l'intermédiaire de boutiques en ligne établies à l'étranger.

Il est facile de créer une boutique en ligne, et il n'y a aucun moyen de savoir dans quels pays ces boutiques sont établies. Au début, je passais beaucoup de temps à écrire aux administrateurs de ces sites Web pour qu'ils retirent mes œuvres d'art pour cause de violation des droits d'auteur, mais dès que je réussissais à faire fermer des pages en faisant des pieds et des mains, trois nouvelles boutiques en ligne étaient créées pour vendre les mêmes produits. C'était comme jouer à ces jeux de foire où l'on frappe sur la tête de taupes avec un marteau. Je n'arrivais pas à suivre le rythme et j'ai abandonné.

Ces entreprises sont sans nom et sans visage. Par conséquent, mon travail est maintenant diffusé dans le monde entier d'une manière qui échappe totalement à mon contrôle.

C'est également le cas de mon art politique et de bannières que j'ai créés pour diverses initiatives de protection de l'eau et des terres. Même si j'ai

spécifiquement offert ces œuvres particulières à des « militants et à des initiatives locales pour la protection de la terre et de l'eau », et ce, sans exiger de redevances, il y a eu quelques cas où des gens les ont repris et ont créé des boutiques en ligne pour vendre des t-shirts et des accessoires sur lesquels figuraient mes œuvres, et des personnes en tirent de gros profits. Jusqu'à présent, j'ai été en mesure de faire fermer certaines boutiques en ligne parce qu'elles se trouvaient en Amérique du Nord et que les entreprises retirent elles mêmes les pages lorsque vous signalez une violation des droits d'auteur.

Je crains de partager des œuvres d'art en ligne parce qu'elles sont susceptibles d'être utilisées et reprises par n'importe qui et d'être imprimées sur n'importe quel objet. Le problème de la contrefaçon dans le domaine des arts n'est pas le même qu'il y a vingt ans. Grâce au commerce électronique et à l'impression sur demande, il est facile de voler les œuvres d'art d'autrui et d'en tirer profit. Et comme beaucoup de ces entreprises sont situées à l'étranger, un artiste n'a aucun recours pour les en empêcher.

Au sujet de l'appropriation

Il y a déjà beaucoup d'écrits sur le sujet de l'appropriation et de l'appropriation culturelle de l'art autochtone par des créateurs non autochtones que le présent comité a certainement examinés; je m'abstiendrai donc de commenter cette question ici.

Je souhaite contribuer – de manière utile, je l'espère – en posant des questions pour que nous puissions entamer une réflexion sur les domaines où les choses ne sont pas si facilement et clairement définies et mieux comprendre comment nous allons nous y retrouver d'une manière respectueuse de chacun. Par exemple, qu'est ce qui constitue une appropriation entre les peuples autochtones? À quel moment est-il approprié d'intervenir? Quelle forme doit prendre une telle intervention?

Dans toute l'île de la Tortue, les nations autochtones sont entrées dans une ère de revendication et de récupération de nos identités qui inclut des efforts de revitalisation de notre culture et de nos langues. Dans le cadre de ce processus, nous faisons le tri entre ce qui est à nous et ce qui ne l'est pas. À la suite des perturbations engendrées par le colonialisme, les pensionnats indiens et les multiples « rafles » d'enfants autochtones, des

organismes panautochtones ont vu le jour il y a 40 à 50 ans, traduisant ainsi la nécessité pour les peuples autochtones de s'unir et de s'organiser sous de grandes bannières afin de faire valoir leurs droits. Cette affirmation sur le plan politique s'inscrit également dans le processus de revendication. Cependant, plus récemment, les gens vont encore plus loin dans la reconquête de leur propre communauté et de leurs traditions authentiques, tout en demeurant influencés par le travail des autres nations, comme c'est la tradition depuis des milliers d'années.

J'aime penser aux délimitations floues. Je pense aux choses qui ne rentrent pas toujours bien dans des petites cases bien définies. Je pense aux situations où les choses ne sont pas clairement établies.

Par exemple, les peuples autochtones – notamment les Ojibwés, les Cris et les Métis de l'île de la Tortue – ont adopté les motifs perlés de fleurs comme forme d'art, et d'autres nations autochtones les ont également intégrés à leur culture. Ainsi, les Tlingit et les Métis ont tous deux intégré ces motifs perlés de fleurs au velours noir de leur sac pieuvre. De toute évidence, le commerce et le mélange des cultures ont influencé ce choix. Est-ce de l'appropriation? Les Métis pourraient-ils revendiquer l'exclusivité des motifs perlés de fleurs? Bien sûr que non. Considérons nous que les robes à franges, maintenant portées lors de danses par les nations à l'échelle de l'Amérique du Nord, constituent de l'appropriation lorsqu'elles sont portées par des personnes autres que des Ojibwés? Qu'en est-il de ceux qui, traditionnellement, n'utilisaient que des tambours à main ou des hochets, mais qui ont reçu en cadeau un gros tambour pour leur pow-wow lors d'une cérémonie il y a 50 ans? Ou qu'en est-il de la culture des pow wow qui comprend des chants pour la danse des herbes sacrées issues des Prairies qui sont aujourd'hui répandues à la grandeur du continent? Comment allons-nous aborder le sujet de l'appropriation, et surtout, les accusations d'appropriation qui surgissent en cette année de la « cancel culture » entre les nations autochtones, en particulier là où, historiquement, les gens faisaient du commerce, échangeaient, se mariaient entre eux et partageaient les mêmes espaces géographiques?

Les gens renouent avec leurs racines. Ils renouent avec leurs racines après avoir été confiés aux services de protection de l'enfance et adoptés. Ils renouent avec leurs racines en prenant part à des cérémonies. Ils renouent

avec leurs racines en s'intéressant à leurs langues. Ils renouent avec leurs racines après avoir été aliénés de leurs communautés et retrouvent leurs terres. Ils redécouvrent qui ils sont et, pour certains, il s'agit d'un long périple. Et ce qu'ils trouvent en cours de route, ce sont des morceaux ici et là, des dons des anciens ou des enseignements, qui ne proviennent pas nécessairement de leur propre peuple. Parfois, les artistes expriment des choses sans en connaître l'origine.

Alors que se poursuit cette ère de guérison des traumatismes passés, autant sur le plan individuel que collectif, nous devons faire preuve de gentillesse les uns envers les autres et être généreux dans notre apprentissage collectif de ce à quoi la véritable culture matérielle de notre nation ressemblera lorsque la poussière retombera.

Je tiens à m'assurer que nous n'emprunterons pas la voie du fondamentalisme en participant à cette culture très violente de dénonciation en ligne où l'on se montre du doigt. Je veux que nous prenions une pause et que nous nous demandions : « comment pouvons nous nous y retrouver dans ces zones qui ne sont pas si claires, dans ces frontières floues? » et « comment pouvons nous faire cela au sein de nos nations avec gentillesse, sans être violents les uns envers les autres? »

D'autre part, il y a des artistes autochtones qui ont été montrés du doigt parce qu'ils s'approprièrent les formes d'art d'autres peuples autochtones (p. ex. le chant de gorge inuit) et qui, lorsqu'ils ont été confrontés, ont continué à s'adonner à ces pratiques même si on leur avait demandé de ne pas le faire. Et là aussi, la question est de savoir ce que nous devons faire lorsque des personnes manquent de respect et continuent de s'approprier la forme d'art d'un autre peuple.

À l'avenir, je pense que le défi en ce qui a trait à l'appropriation au sein des peuples autochtones et entre eux sera de déterminer comment l'on peut concilier la protection de la culture et des formes d'art de nos nations tout en faisant place à de multiples ascendances, aux enseignements qui ont été donnés lors de cérémonie, et aux erreurs de bonne foi qui seront commises et rectifiées d'une manière qui ne détruise pas une personne ou son potentiel.

Je vous souhaite bonne chance dans vos délibérations.

Christi Belcourt

Christi Belcourt (Michif/Lac Ste. Anne, Alberta) est peintre, conceptrice, animatrice sociale, environnementaliste, championne de la justice sociale et passionnée des langues et du «land art», une forme d'art qui s'ancre concrètement dans la nature.

Ses tableaux se retrouvent dans de nombreuses collections publiques et permanentes en Amérique du Nord, dont celles du Musée des beaux-arts du Canada, du Musée des beaux-arts de l'Ontario, du musée Gabriel Dumont et de la Galerie d'art de Thunder Bay. Le Conseil des arts de l'Ontario a fait d'elle sa lauréate des arts autochtones en 2014. En 2016, elle a reçu le Prix du premier ministre pour les arts et le Prix du gouverneur général pour l'innovation.

Christi a aussi organisé plusieurs grands projets communautaires nationaux dignes de mention, dont *Walking With Our Sisters*, le *Willisville Mountain Project*, *Nimkii Aazhibikong* et diverses œuvres réalisées avec le collectif Onaman qu'elle a formé avec Isaac Murdoch et Erin Konsmo en 2014. Christi fait don des recettes de ses collaborations et de ses prix au Nimkii Aazhibikong, le camp permanent d'arts traditionnels et de langues autochtones qu'elle a fondé avec un petit groupe de personnes en 2017. Voué à faire revivre la langue anishinaabemowin, le camp offre aux aînés et aux jeunes des occasions de se réunir dans un milieu d'apprentissage où domine la nature.



Des artistes ont recours à Facebook pour lutter contre la violation des droits d'auteur par **Lucinda Turner**

Le groupe Facebook Fraudulent Native Art Exposed (FNAE) [l'art autochtone frauduleux mis au jour], administré depuis Vancouver, a été créé en 2017 par Derek Edenshaw (un artiste haïda) en collaboration avec Lucinda Turner. Lucinda, une alliée et sculptrice qui, pendant 27 ans, s'est associée à feu l'artiste nisga'a Norman Tait, a décidé d'agir après avoir découvert que de multiples copies non autorisées des œuvres de Norman Tait se vendaient sur Internet et dans les rues de Vancouver. Le groupe FNAE cherche à mettre au jour et à contrer la menace posée par l'explosion des contrefaçons d'œuvres d'art de la côte nord ouest de la Colombie Britannique qui sont utilisées ou revendues sur Internet, dans les marchés aux puces, dans les magasins de souvenirs, dans les rues de la Colombie Britannique et dans les galeries d'art sans se soucier de la provenance des œuvres originales.

Des centaines de masques ont été copiés des livres *Spirit Faces* et *Mythic Beings* de Gary Wyatt, propriétaire de la Spirit Wrestler Gallery, notamment les œuvres de Norman Tait, Robert Davidson, Terry Starr et d'autres artistes. Ces livres ont été envoyés aux Philippines et les images des masques ont été copiées, puis les masques ont été reproduits et redistribués au Canada et dans le monde entier. Selon un connaissance, 350 000 kilogrammes de « masques et totems en bois » ont été trouvés dans un seul conteneur d'expédition. Ces sculptures sont vendues à un prix bien inférieur à leur valeur marchande et, pour un œil non averti, elles semblent authentiques.

Dans une affaire particulièrement sensible, la bière BudweiserMD a reproduit une partie de l'image d'un totem sculpté par Robert Yelton (un conseiller en toxicomanie et en consommation d'alcool) et l'a transformée en une découpe de carton, qu'elle a utilisée comme support promotionnel dans différents points de vente d'alcool à travers les États Unis.

Récemment, nous avons informé un musée européen que nous suspicions qu'un masque de sa collection d'art autochtone de la côte nord ouest était un faux, ce qui a confirmé leurs soupçons quant à son authenticité. La contrefaçon et la fausse représentation touchent même les échelons les plus élevés du monde de l'art.

Internet a créé des possibilités de commercialisation à grande échelle d'objets d'art, d'objets de cérémonie et de vêtements autochtones contrefaits. Les sites d'enchères en ligne comme eBay et Liveauctioneers.com

rendent difficile toute tentative de discerner les masques autochtones authentiques des copies produites en série ailleurs. Par exemple, sur eBay, une imitation de masque fabriquée à l'étranger a été classée dans la catégorie « US Native American Masks and Headdresses » (masques et coiffes des peuples autochtones des États-Unis), une catégorie de produits autochtones authentiques, avec l'appellation « Pacific Northwest Shaman's Ancestor Mask Hand-Carved and Signed » (masque d'un ancêtre chaman du Nord Ouest Pacifique, sculpté à la main et signé). Pour d'autres sculptures, la désignation « style autochtone » ou « style haïda » était utilisée, un subterfuge qui leur a permis de passer entre les mailles du filet de la législation américaine sur les arts et l'artisanat.

Souvent, les « grands vendeurs » dissimulent la provenance d'une œuvre en déclarant qu'elle a été achetée lors d'une vente de succession. Une copie frauduleuse d'un masque « Thunderbird » d'un artiste haïda, créé à l'origine en 1992 pour une exposition et apparaissant dans le livre « Spirit Faces » de Gary Wyatt publié en 1994, a récemment été trouvée sur eBay au prix de 225 dollars. Le masque était classé dans les catégories « Ethnic and Cultural Collectables » (objets de collection ethniques et culturels), « US Native American Collectables (1935 to now) » (objets de collections autochtones des États-Unis de 1935 à aujourd'hui), « US American Masks and Headdresses » (coiffes et masques des États-Unis) et décrite comme « Northwest Coast Wooden Mask, signed, Eagle Thunder Dog, 1982 » (masque en bois de la côte Nord Ouest, signé Eagle Thunder Dog, 1982). Le vendeur a expliqué que la signature et la date semblaient être floues, mais il s'est porté garant de l'authenticité de l'œuvre de l'artiste en déclarant [TRADUCTION] « par le passé, j'ai vendu des masques en bois de la côte Nord Ouest produits par ce même artiste sans jamais avoir de problèmes, je me suis procuré une belle sélection de ses œuvres auprès de sa succession dans l'Oregon. Il s'agit de belles pièces, elles viennent d'un descendant des Chippewa... » Les membres du groupe FNAE trouve régulièrement des versions du masque original en vente sur des sites en ligne.

Nous avons découvert une méthode de contrefaçon courante qui consiste à redessiner ou à copier des dessins afin de les revendre comme s'il s'agissait d'originaux. Parfois, des modèles de couvertures à boutons sont transformés en couettes et en vêtements de ville, et des images d'œuvres originales et

des dessins « d'inspiration autochtone » sont imprimés sur des chandails, des tasses et des oreillers. Il est rare qu'un des artistes originaux soit contacté pour obtenir son autorisation ou qu'il soit crédité pour son propre travail. Un artiste canadien a fait un commentaire sur la page du groupe FNAE en identifiant l'artiste original du masque copié : [TRADUCTION] « ce masque de chef est une copie du masque de mon père! » Un autre artiste nous a dit qu'une photo de faux totems l'avait fait pleurer parce qu'il s'agissait des totems de sa famille qui avaient été reproduits par des entreprises étrangères.

Après avoir discuté avec une dizaine d'avocats canadiens et américains, nous avons appris que même si les masques étaient des copies directes, les artistes canadiens ne peuvent faire appliquer les lois sur la violation des droits d'auteur que pour une œuvre à la fois en raison de l'absence de législation sur les fausses représentations au Canada. En revanche, la loi américaine criminalise la fausse représentation de l'art autochtone, et le gouvernement américain a même créé une ligne d'aide pour dénoncer les œuvres d'art contrefaites. Un propriétaire de bijouterie américain a récemment été condamné, en vertu de la loi américaine sur les arts et l'artisanat, à six mois d'emprisonnement et à une amende de 9 000 dollars pour avoir vendu frauduleusement des bijoux fabriqués aux Philippines et annoncés comme étant de fabrication « amérindienne ».

Lorsque des membres du groupe FNAE trouvent des sites Internet (plateformes de contenu généré par les utilisateurs) qui vendent des copies d'œuvres d'art de la côte Nord Ouest sans reconnaître ou rémunérer les artistes originaux, nous en informons l'artiste et, avec son autorisation, nous déposons une plainte officielle par l'intermédiaire du site Web. Dans la plupart des cas, les lettres demandant le retrait d'une œuvre entraînent le retrait des dessins visés en temps opportun.

Les acheteurs ont le droit de savoir qui sont les artistes et d'où proviennent les œuvres. En 2019, B.C. Tourism a estimé que l'industrie du tourisme générait des retombées économiques de l'ordre de 18 milliards de dollars. La même année, l'équipe de The Discourse (un magazine en ligne) a découvert, après avoir vérifié des boutiques touristiques, que 62,5 % d'entre elles vendaient aussi bien des produits authentiques que des produits inauthentiques, disposés côte à côte sur leurs étagères, et que seulement 25 % des magasins de Vancouver vendaient exclusivement des articles authentiques dont ils pouvaient confirmer qu'ils avaient été produits par, ou en collaboration avec, des artistes autochtones reconnus et rémunérés pour leur travail.

Lorsque nous avons trouvé une imitation du masque « Shaman » d'Arlene Ness vendu pour 400 dollars dans une boutique de souvenirs de Vancouver, le personnel de la boutique m'a indiqué que des Indiens de la réserve l'avaient sculpté, mais qu'ils n'en faisaient plus beaucoup désormais. Des galeries réputées font la promotion des artistes et créent des marchés d'art légitimes en s'assurant que les œuvres qu'elles vendent proviennent de sources authentiques. Toutefois, deux importantes galeries de la Colombie Britannique ont récemment fermé leurs portes : la Spirit Wrestler Gallery et Hills Arts and Crafts.

Il existe des moyens de protéger ces expressions culturelles traditionnelles contre le mésusage et l'identification erronée. Avant tout, l'art autochtone doit être identifié clairement afin qu'il soit facile pour un acheteur de déterminer si une œuvre est authentique ou non. Les artistes autochtones de la côte Nord Ouest ont besoin d'un système tel que l'étiquette canadienne Igloo, qui protège les artistes inuits contre la fraude, l'appropriation culturelle et le vol en distinguant les œuvres inuites authentiques de celles qui ne font qu'utiliser l'imagerie de l'Arctique. Par ailleurs, la mise sur pied d'un registre des artistes autochtones permettrait d'établir un lien direct avec le portfolio d'un artiste et de fournir à ce dernier un endroit où documenter ses dessins, contrôler sa propriété intellectuelle et suivre ses œuvres à mesure qu'elles sont vendues.

Nous avons besoin d'une loi et d'un régime de sanctions pécuniaires pour les fausses déclarations concernant l'origine d'une œuvre (comme aux États-Unis) afin de décourager cette pratique endémique. Les agents des douanes doivent être habilités à retenir ou à interdire l'expédition non autorisée d'œuvres d'art qui ne sont pas conformes aux lignes directrices établies.

Il faudrait distribuer, dans les secteurs touristiques et sur les traversiers, des brochures d'information sur la façon d'acheter des œuvres d'art autochtone et sur les endroits où le faire afin que le public sache comment identifier les œuvres authentiques et quoi demander lors de l'achat d'une œuvre. Le personnel peut-il vous dire d'où vient le produit, quel est le nom de l'artiste et de sa nation, si l'artiste reçoit des redevances?

Le Canada doit agir sans attendre pour légiférer et appliquer ces lois afin que les contributions considérables des peuples autochtones au patrimoine culturel et artistique de notre pays, et à leur propre mode de vie, ne soient plus volées, copiées et détournées par des commerçants sans scrupules.



Lucinda Turner

Lucinda Turner et Norman Tait.
Photographie gracieuseté de Lucinda Turner.

Lucinda Turner (1958) a étudié l'art à l'Emily Carr University of Art + Design et les sciences au Langara College, à Vancouver, en Colombie-Britannique. En 1990, Mme Turner a commencé un apprentissage auprès de l'artiste nisga'a Norman Tait (1941-2016), qui s'est transformé en un partenariat de 26 ans. En 1995, ils ont ouvert la Wilp's Tsa-ak Gallery-House of the Mischievous Man et créé l'école de sculpture Klee Wyck Carvers, toutes deux situées à West Vancouver. Ils ont réalisé deux commandes pour la Bourse de Vancouver, ainsi que de nombreuses autres sculptures qui font partie de collections privées et publiques du monde entier.

Peu après le décès de M. Tait en 2016, Mme Turner a découvert que des copies contrefaites de ses masques étaient vendues sur Internet, ce qui l'a amenée à créer trois groupes sur Facebook : « Fraudulent Native Art Exposed and More » (créé par Derek Edenshaw), qui traite de l'utilisation abusive, de l'appropriation et du vol de l'art et des dessins autochtones, « Native Art Direct from Artists », qui présente l'art autochtone actuel et passé de la côte du Nord-Ouest, ainsi que « Museum Collections Unlocked », qui contient des bases de données de musées du monde entier. Le travail le plus récent de Mme Turner a consisté à créer avec Bree Madory le *Pacific Northwest Coast Artists Registry*, une liste de plus de 1 000 artistes autochtones de la côte du Nord-Ouest comprenant des photos et des coordonnées.



Nous avons besoin d'une loi et d'un régime de sanctions pécuniaires pour les fausses déclarations concernant l'origine d'une oeuvre (comme aux États-Unis) afin de décourager cette pratique endémique.



—Lucinda Turner





En tant que créateur à l'origine d'un nouveau courant artistique au sein de l'art contemporain autochtone, Norval Morrisseau a mis le milieu artistique canadien au défi de faire de la place à l'art autochtone et à faire réfléchir les Canadiens au sujet de l'esthétique autochtone, et a introduit la spiritualité dans un marché qui, en 1962, était dominé par l'art abstrait.



–Carmen Robertson

L'œuvre de l'artiste anishinaabe Norval Morrisseau : reconstruire son héritage et son cercle d'admirateurs

par **Carmen Robertson**

Je suis une admiratrice inconditionnelle de l'artiste anishinaabe Norval Morrisseau. La plupart des gens diraient que je suis davantage une spécialiste qu'une admiratrice, mais les Mishomis de l'art autochtone contemporain m'ont profondément marquée au début des années 1980 et j'en suis fan depuis! Toutefois, dans le climat actuel, il est utile de porter les deux chapeaux à la fois, car l'héritage de M. Morrisseau est en péril, menacé par un marché inondé de faux de ses œuvres. Actuellement, je travaille de concert avec les membres d'un groupe composé d'autres admirateurs et spécialistes du travail de Norval Morrisseau afin de nous assurer qu'il a sa place dans l'histoire canadienne.

En tant que créateur à l'origine d'un nouveau courant artistique au sein de l'art contemporain autochtone, Norval Morrisseau a mis le milieu artistique canadien au défi de faire de la place à l'art autochtone et à faire réfléchir les Canadiens au sujet de l'esthétique autochtone, et a introduit la spiritualité dans un marché qui, en 1962, était dominé par l'art abstrait. Depuis sa première exposition à la Pollock Gallery au centre ville de Toronto en septembre 1962, Norval Morrisseau a eu, par ses innovations radicales, une profonde influence sur des générations d'artistes et d'amateurs d'art autochtone. Au cours de sa vie, il a été admis à l'Académie royale des arts du Canada, a été décoré de l'Ordre du Canada et a obtenu un doctorat honorifique de l'Université McMaster. Pourtant, malgré l'importance incontestable de Norval Morrisseau dans l'histoire de l'art du Canada, peu de choses ont été écrites sur sa vie et son art.

Jusqu'à maintenant, le XXI^e siècle a été particulièrement mouvementé pour les admirateurs de l'art de Norval Morrisseau. Outre l'exposition rétrospective Norval Morrisseau : artiste chaman présentée en 2006 par le Musée des beaux arts du Canada (MBAC), qui se veut sans contredit l'apogée de sa carrière, c'est principalement une série de reportages négatifs dans les médias sur des affaires judiciaires et des contrefaçons qui ont attiré l'attention du public. Un film documentaire, dont la première a été présentée en 2018, fournit des détails qui donnent à réfléchir sur les réseaux de contrefaçon qui font en sorte que les amateurs du travail de l'artiste se demandent si certaines œuvres sont vraies ou fausses. Toute cette publicité négative a eu des conséquences néfastes sur la place qu'on lui accorde dans l'art canadien.

Norval Morrisseau. Photographie prise par Graham Bezan/Toronto Star via Getty Images.



Dans un effort visant à contrer l'incertitude croissante liée à son héritage et à célébrer les contributions de Norval Morrisseau à l'histoire de l'art à l'échelle nationale et internationale, le Morrisseau Project 1955-1985 a vu le jour en 2018. L'objectif de ce projet quinquennal est de donner à l'artiste la place qui lui revient parmi les grands artistes canadiens. Je dirige actuellement un groupe réunissant des spécialistes, des conservateurs et des membres de la Société du patrimoine de Norval Morrisseau, qui proviennent d'un peu partout au Canada, dans le cadre d'un projet de recherche de grande envergure mené à l'Université de Carleton et financé par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada. Ce projet à multiples facettes, qui rassemblera pour la première fois le plus grand nombre possible d'œuvres créées par Norval Morrisseau au cours des trente premières années de sa carrière artistique, nous permettra de réaliser une analyse approfondie de son importance et de mieux apprécier son art.

En intégrant des témoignages, des entrevues et des archives de membres de la communauté artistique autochtone à propos des inspirations de Norval Morrisseau, notamment son expérience de l'Expo 67 et son rôle au sein de la Professional Native Indian Artists Incorporation dans les années 1970, nous espérons mieux comprendre son rôle de leader au sein de ce mouvement artistique.

Nous savons que Norval Morrisseau a accueilli dans sa vie de nombreuses personnes qui l'ont aidé, que ce soit à titre de mentors, d'amis ou de mécènes, mais la collecte d'histoires et l'analyse des liens qui les unissaient permettront de mieux comprendre comment il a navigué dans le monde des arts à une époque où l'art autochtone contemporain n'était pas reconnu par tous.

La façon dont les récits et la narration visuelle alimentent le langage artistique de Norval Morrisseau sera analysée au moyen de consultations auprès des partenaires de la communauté anishinaabe et des membres de l'équipe, ce qui permettra de renforcer les concepts de compréhension relationnelle, de réciprocité et de transmission intergénérationnelle des connaissances présents dans son art et dans sa vie. Les questions concernant la façon dont Norval Morrisseau peignait, les lieux où il a peint, les fournisseurs auxquels il a fait appel et la manière dont ses gravures ont été réalisées pendant cette période de sa carrière n'ont toujours pas trouvé de réponse. Ses peintures et ses dessins dûment datés, ainsi que ses œuvres

moins connues sous d'autres formes, seront analysées en profondeur par l'équipe et mises en relation avec les recoupements thématiques entre l'autoreprésentation, la politique, l'érotisme et la spiritualité découlant non seulement des enseignements des Anishinaabes, mais aussi de son exposition au christianisme et au mouvement religieux Eckankar. Ce n'est qu'après avoir fait ce genre de travail que nous pourrions pleinement apprécier tout le génie artistique de Norval Morrisseau.

Si l'étude de l'art de Norval Morrisseau est importante, l'effort de l'équipe visant à situer plus généralement son art dans le développement de l'art autochtone au cours de la période, contextualisé dans les styles dominants et les mouvements artistiques d'autres régions du Canada, l'est tout autant. Le fait de remettre en question et de documenter les façons dont l'œuvre de Norval Morrisseau a été rassemblée et placée dans des institutions artistiques publiques contribuera à faire avancer les efforts de décolonisation en cours au Canada et à l'étranger.

De toute évidence, il y aura beaucoup à faire dans les années à venir pour donner à Norval Morrisseau la place qui lui revient dans l'histoire de l'art. Heureusement, je ne suis pas sa seule fan; Norval Morrisseau jouit du soutien de nombreux admirateurs à l'échelle de l'île de la Tortue et au delà, ce qui laisse présager que les choses vont bien se passer à l'avenir.

Carmen Robertson

Carmen Robertson, chercheuse d'origine écossaise et lakota, est titulaire de la Chaire de recherche du Canada sur la culture visuelle et matérielle des peuples autochtones de l'Amérique du Nord à l'université Carleton d'Ottawa. Elle dirige le Morrisseau Project: 1955-1985, travaillant avec une équipe de chercheurs pour réaliser une étude exhaustive de l'art et de la vie de l'artiste anishinaabe Norval Morrisseau.

Souveraineté et autodétermination en matière d'arts, d'expressions culturelles et de pratiques artistiques

Créer, connaître et partager : arts et cultures des Premières Nations, des Inuits et des Métis par **Steven Loft**

55

Souveraineté et autodétermination en matière d'arts, d'expressions culturelles et de pratiques artistiques

Le Plan stratégique 2016 2021 du Conseil des arts du Canada énonce ce qui suit :



Le Conseil estime qu'une approche qui respecte et valorise l'expression artistique, les protocoles culturels, les droits et traditions et la vision du monde des Premières Nations, des Inuits et des Métis stimulera le travail des artistes, enrichira les pratiques artistiques et dynamisera les collectivités des Premières Nations, ainsi que les collectivités inuites et métisses. C'est un changement fondamental dans l'approche de financement, de soutien et de reconnaissance des arts et des cultures autochtones de notre pays. On y reconnaît ainsi les droits culturels des peuples autochtones et respecte le concept du droit à l'autodétermination des Premières Nations, des Inuits et des Métis⁴.



⁴ Plan stratégique 2016 2021 du Conseil des arts du Canada.

Relation de nation à nation

Nous devons reconnaître qu'au sein de toute structure coloniale, nous sommes soit des agents de stagnation, soit des agents de changement. Pour chaque geste politique, social ou culturel qui remet en cause le statu quo, il y aura toujours des forces concurrentes favorisant l'enracinement du colonialisme et des privilèges, la paranoïa ou, tout simplement, l'inertie. Dans le cas d'une institution bureaucratique canadienne telle que le Conseil des arts du Canada, le changement peut être rebutant. Il requiert non seulement une vision et une volonté, mais aussi une capacité à partager l'autorité et à travailler en collaboration, à l'intérieur et à l'extérieur de l'institution, dans un esprit de respect, de réciprocité et de confiance. Dans cette optique, le Conseil des arts du Canada s'est engagé dans une démarche visant à établir une nouvelle relation avec les peuples autochtones de ce pays.

La manifestation la plus évidente de cet engagement se trouve dans la création du programme Créer, connaître et partager : Arts et cultures des Premières Nations, des Inuits et des Métis (CCP), un programme novateur issu du nouveau modèle de financement du Conseil des arts.

Par l'entremise de ce programme, le Conseil des arts affirme les principes directeurs suivants⁵ :

- respecter la vision du monde et des droits des peuples autochtones énoncés dans la Déclaration des Nations Unies sur les droits des peuples autochtones (2007);
- soutenir et respecter les principes de réconciliation énoncés dans le rapport de la Commission de vérité et réconciliation du Canada (2015), et le soutien à ces principes;
- soutenir les activités artistiques qui respectent et encouragent l'autodétermination culturelle des Premières Nations, des Inuits et des Métis, ainsi que la vitalité des pratiques artistiques et des communautés autochtones;
- reconnaître la place distincte et unique des artistes inuits, métis et des Premières Nations en tant que créateurs, interprètes, traducteurs et porteurs d'une tradition culturelle autochtone, de même que de leur contribution unique à l'identité culturelle canadienne;

- reconnaître et soutenir les pratiques artistiques traditionnelles et contemporaines des artistes inuits, métis et des Premières Nations;
- favoriser un paysage artistique canadien profondément imprégné des perspectives, des voix, des anecdotes, des luttes et de l'esthétique des Premières Nations, des Inuits et des Métis;
- reconnaître le caractère distinct et unique de nombreuses communautés autodéterminées inuites, métisses et des Premières Nations;
- reconnaître un large éventail de praticiens des milieux artistique et culturel des communautés inuites, métisses et des Premières Nations.

De cette manière, nous concrétisons l'engagement du Conseil des arts envers l'article 31 de la Déclaration des Nations Unies sur les droits des peuples autochtones, qui stipule ce qui suit :



Les peuples autochtones ont le droit de préserver, de contrôler, de protéger et de développer leur patrimoine culturel, leur savoir traditionnel et leurs expressions culturelles traditionnelles ainsi que les manifestations de leurs sciences, techniques et culture, y compris leurs ressources humaines et génétiques, leurs semences, leur pharmacopée, leur connaissance des propriétés de la faune et de la flore, leurs traditions orales, leur littérature, leur esthétique, leurs sports et leurs jeux traditionnels et leurs arts visuels et du spectacle. Ils ont également le droit de préserver, de contrôler, de protéger et de développer leur propriété intellectuelle collective de ce patrimoine culturel, de ce savoir traditionnel et de ces expressions culturelles traditionnelles.



Tout au long de l'exécution du programme, il sera essentiel de l'évaluer et de le surveiller en permanence au moyen d'analyses et de mesures respectant ces valeurs. Ce faisant, nous nous engageons à faire respecter le droit coutumier et le protocole, les droits des détenteurs du savoir autochtone et l'autorité et l'agence des peuples autochtones dans le maintien, le développement et la protection de leur culture et de leur patrimoine.

⁵ Loft, Steven. Créer, connaître et partager : Arts et cultures des Premières Nations, des Inuits et des Métis, 2016.

Respect des droits culturels autochtones

Dans un article récent, Simon Brault, chef de la direction du Conseil des arts du Canada, a écrit : [TRADUCTION]



Nous avons l'obligation et la responsabilité de nous transformer pour mieux soutenir les artistes et les communautés autochtones à leurs propres conditions. Notre nouveau programme autochtone, intitulé « Créer, connaître et partager : arts et cultures des Premières Nations, des Inuits et des Métis », reposera sur une approche autodéterminée unique selon laquelle le personnel et les autres membres des communautés autochtones détermineront la manière dont le programme sera élaboré, mis en œuvre et évalué.



Le programme CCP, qui met en valeur l'autodétermination culturelle, va au delà des notions de « financement désigné » et s'inscrit dans la sphère d'un véritable engagement social transformateur. Lors de l'élaboration du programme, il était capital de le concrétiser à travers des discours sur l'autodétermination et la souveraineté culturelle. Ainsi, en intégrant le programme à un discours sur les droits, nous nous assurons que le Conseil réagira à l'évolution des dynamiques sociétales, législatives et jurisprudentielles, de même qu'aux changements dans les pratiques créatives et culturelles autochtones, et ce, aujourd'hui et à l'avenir.

En matérialisant le programme CCP grâce à une politique d'autodétermination autochtone, nous reconnaissons que les artistes autochtones travaillent dans des sphères d'action culturelle autochtone, souvent articulées en critiques nuancées et caractérisées par un commentaire social poignant marqué par la force, l'attachement aux liens culturels et le profond sentiment de détenir une capacité d'action. Jolene Rickard, spécialiste de Tuscarora, souligne que [TRADUCTION] « le travail des artistes autochtones doit être interprété à travers la lentille éclairante de la souveraineté et de l'autodétermination, et pas seulement sur le plan de l'assimilation, de la colonisation et de la politique identitaire [...]. La souveraineté est la frontière qui permet aux peuples autochtones de sortir de leur position de victimes pour adopter une position stratégique⁶ ».

La décolonisation

La décolonisation est un processus qui consiste à dissocier les concepts impérialistes épistémiques des concepts autochtones du même ordre. Le processus de décolonisation intervient à tous les niveaux d'interaction, c'est à dire entre nous, en tant que peuples autochtones, mais aussi entre nous et les communautés et institutions non autochtones.

Le savoir autochtone s'appuie sur des hypothèses dont les fondements sont encodés dans la mémoire vivante. Nos Aînés, nos enseignements, nos chants, nos danses, nos histoires, et oui, notre ART, sont la manifestation d'une épistémologie fondée sur des formes autochtones de transfert des connaissances, ce que Gerald Vizenor appelait une [TRADUCTION] « expérience racontée... une réminiscence visuelle⁸ ». C'est l'histoire fondamentale – l'essence de la continuité et le lieu de la résistance et de la mobilisation – qui propulse la culture autochtone. Il s'agit d'une position forte et puissante.

Conciliation et réconciliation



Pendant plus d'un siècle, les objectifs centraux de la politique autochtone du Canada étaient les suivants : éliminer les gouvernements autochtones, ignorer les droits des peuples autochtones, mettre fin aux traités conclus et, au moyen d'un processus d'assimilation, faire en sorte que les peuples autochtones cessent d'exister en tant qu'entités légales, sociales, culturelles, religieuses et raciales au Canada. L'établissement et le fonctionnement des pensionnats ont été un élément central de cette politique, que l'on pourrait qualifier de « génocide culturel ».



La conciliation ou la réconciliation¹⁰ entre les peuples autochtones de ce pays et les Canadiens non autochtones est une question capitale pour la nation. En favorisant la tenue de conversations critiques et créatives entre les services internes, les partenaires externes et les artistes, les spécialistes, les survivants et les communautés, le Conseil des arts du Canada s'est engagé à devenir un agent de changement proactif dans le dialogue de conciliation et de réconciliation en cours au pays.

⁶ Brault, Simon. « Shaping a Brighter Future: The Canada Council Transforms for the Next Generation », *GIA Reader*, automne 2016, vol. 27, no 3.

⁷ Rickard, Jolene. « Sovereignty: A Line in the Sand », *Aperture*, printemps 1995, no 139, p. 51.

⁸ Vizenor, Gerald. *Native Liberty: Natural Reason and Cultural Survivance*, Lincoln: University of Nebraska Press, 2009. Consulté en septembre 2017 à l'adresse suivante : <http://muse.jhu.edu/chapter/338369>.

⁹ Rapport final de la Commission de vérité et réconciliation, 2016.

Avant même la publication du rapport final et des appels à l'action de la Commission de vérité et réconciliation, le Conseil des arts avait déjà entrepris de repenser sa relation avec les artistes autochtones. Dans le cadre de cet exercice, nous avons commencé à explorer les moyens de mettre en œuvre des initiatives et des stratégies en vue d'un engagement plus durable et à la portée plus large en faveur de la conciliation et de la réconciliation, en les intégrant dans notre structure globale et en engageant des ressources particulières pour des initiatives de programmes spécifiques. Nous avons commencé par nous poser la question suivante : comment les artistes, les spécialistes, les survivants des pensionnats indiens et les membres des populations autochtones et du grand public pourraient-ils poursuivre le travail de reconnaissance visant à occulter les effets persistants de la colonisation au Canada?

De ces discussions est née l'initiative {RÉ}CONCILIATION, un partenariat entre le Conseil des arts du Canada, la fondation de la famille J. W. McConnell et le Cercle sur la philanthropie et les peuples autochtones au Canada. Sur une période de deux ans, cette initiative a financé 27 projets multidisciplinaires et collaboratifs à travers le pays dans le but de faire participer les artistes, les survivants des pensionnats indiens, les communautés autochtones et les membres du grand public à ce dialogue vital et continu.

Dans la foulée de l'appel à l'action 83¹¹ de la Commission de vérité et réconciliation, le Conseil des arts doit non seulement continuer à soutenir les œuvres d'art et les initiatives organisationnelles novatrices qui comprennent la diffusion et l'étude des conséquences du génocide culturel, mais aussi continuer, en tant qu'organisation, à nous informer sur les défis et les occasions d'amorcer des dialogues, d'élaborer des initiatives et de mettre en place des infrastructures qui ont pour principe fondamental la réconciliation et la conciliation, et agir en conséquence. À l'avenir, nous devons rester conscients du travail vital de conciliation et de réconciliation accompli à travers une série de stratégies de création, d'expression et de mobilisation du public « afin que les efforts nationaux de réconciliation demeurent pertinents pour tous¹² ».

Conclusion

Il s'agit d'une période de transformation et de changement pour le Conseil des arts et pour un pays qui est en train de réexaminer sa structure fondamentale. Nous avons un gouvernement qui a affirmé les droits des peuples autochtones de ce pays, et qui a pris des mesures pour surmonter les obstacles complexes et de longue date qui entravent l'établissement d'une véritable relation de « nation à nation ».

Dans le climat politique actuel, les initiatives du Conseil des arts du Canada sont majeures et vitales, et elles constituent des marqueurs importants d'un changement sociétal plus profond que nous savons possible. Je pense qu'aucun d'entre nous ne peut prédire où tout cela va nous mener; cela dit, l'art et la culture peuvent et doivent jouer un rôle dans cette histoire en évolution. Dans nos communautés, dans ce pays et dans le monde entier, les peuples autochtones continueront à affirmer leurs droits sociaux, politiques, culturels et inhérents. Et tout au long du chemin, ceux qui les accompagneront dans leur résurgence et dans leur avenir, ce sont les artistes.

Le Conseil des arts du Canada, en tant que bailleur de fonds public national pour les arts, et le programme *Créer, connaître et partager : Arts et cultures des Premières Nations, des Inuits et des Métis* en particulier, peuvent et continueront d'innover dans ce domaine.

10 L'utilisation de ces deux termes est subjective, et parfois contestée. Pour nos besoins, je les utiliserai ensemble afin de tenir compte des différents points de vue.

11 « Nous demandons au Conseil des arts du Canada d'établir, en tant que priorité de financement, une stratégie visant à aider les artistes autochtones et non autochtones à entreprendre des projets de collaboration et à produire des œuvres qui contribueront au processus de réconciliation », comme indiqué dans l'appel à l'action 83 du rapport final de la CVR, 2016

12 Plan stratégique 2016-2021 du Conseil des arts du Canada



Steven Loft

Photographie gracieuseté de Steven Loft.

Steven Loft est un Mohawk des Six Nations d'origine juive. Il est actuellement directeur du programme « Créer, connaître et partager : arts et cultures des Premières Nations, des Inuits et des Métis » du Conseil des arts du Canada. Conservateur, chercheur, écrivain et artiste en arts médiatiques, M. Loft a été invité à l'Université Ryerson de Toronto en 2010 à titre de récipiendaire national de la bourse Trudeau. Il a également occupé les postes de conservateur en résidence pour les arts autochtones au Musée des beaux-arts du Canada, de directeur et conservateur de l'Urban Shaman Gallery (Winnipeg), de conservateur de l'art autochtone à l'Art Gallery of Hamilton et de producteur et directeur artistique de la Native Indian/Inuit Photographers' Association (Hamilton). M. Loft a organisé des expositions collectives et individuelles au Canada et à l'étranger, rédigé une multitude d'articles pour des magazines, des catalogues et des publications artistiques, et donné de nombreuses conférences au Canada et à l'étranger. Il a également codirigé la rédaction des livres *Transference, Technology, Tradition: Aboriginal Media and New Media Art* (Banff Centre Press, 2005) et *Coded Territories: Indigenous Pathways in New Media* (University of Calgary Press, 2014).



Il s'agit d'une période de transformation et de changement pour le Conseil des arts et pour un pays qui est en train de réexaminer sa structure fondamentale. Nous avons un gouvernement qui a affirmé les droits des peuples autochtones de ce pays, et qui a pris des mesures pour surmonter les obstacles complexes et de longue date qui entravent l'établissement d'une véritable relation de « nation à nation ».



—Steven Loft

Écoutez pour entendre nos voix : préserver les enregistrements des langues et cultures autochtones par **Jennelle Doyle, Delia Chartrand, Angela Code, Taylor Gibson, Michel Gros-Louis, Samara Harp et Lindsey Louis**

Depuis toujours, les musées, les archives et les autres institutions qui acquièrent, exposent et entreposent des éléments du patrimoine documentaire font un mauvais usage du contenu autochtone et se l'approprient indûment. En effet, ce contenu est généralement acquis par des spécialistes occidentaux qui toute leur carrière, ont étudié les peuples autochtones selon une perspective occidentale. Bibliothèque et Archives Canada (BAC) ne fait pas exception à la règle; toutefois, grâce à des initiatives comme *Écoutez pour entendre nos voix*, l'institution s'efforce de s'éloigner de cette tendance. *Écoutez pour entendre nos voix* offre à BAC la possibilité d'améliorer ses pratiques institutionnelles relatives au matériel autochtone, et d'assumer ses responsabilités quant à la façon dont l'institution a traité ce matériel depuis sa création.

L'équipe responsable de l'initiative *Écoutez pour entendre nos voix* est composée de sept archivistes autochtones répartis un peu partout au Canada. Cette décentralisation a été un élément clé de l'initiative, car elle a permis à BAC d'offrir ses services dans les communautés plutôt que de demander aux représentants des communautés de venir les rencontrer. Les qualifications requises pour ce poste diffèrent de celles que doivent posséder les autres archivistes de BAC. Pour être admissible, il n'était pas nécessaire d'être titulaire d'une maîtrise; selon nous, cela donnait une réelle valeur à notre expérience en tant que personnes autochtones, ainsi qu'aux connaissances locales et traditionnelles que chacun de nous possède. Nous soutenons et défendons l'égalité des savoirs autochtones et occidentaux. En tant qu'archivistes autochtones, nous assurons l'équilibre entre les deux modes de connaissance et nous offrons une perspective culturelle sur les mondes autochtones du Canada, ce qui est nouveau pour BAC en tant qu'institution. En permettant au savoir occidental et au savoir

autochtone d'être mises en valeur sur un même pied d'égalité, nous reconnaissons que le savoir autochtone est essentiel pour continuer à établir des relations entre l'État et les peuples autochtones.

Cette initiative comporte deux principaux volets. Le premier volet consiste en un service de numérisation gratuit des enregistrements audiovisuels des langues et cultures autochtones; il est offert aux particuliers, aux communautés et aux organismes autochtones. Il n'y a pas de mandat en ce qui a trait à l'acquisition de matériel, comme c'est habituellement le cas pour les archives, ni de transfert de droits d'auteur, ce qui donne au particulier, à la communauté ou à l'organisme le plein contrôle sur la manière dont le matériel doit être partagé et stocké après sa numérisation.



À l'avant-plan à la gauche : Samara Harp. De gauche à droite: Lindsey Louis; Delia Chartrand; Taylor Gibson; Michel Gros-Louis; Angela Code; Jennelle Doyle. Photographie gracieuseté de Bibliothèque et archives Canada.

BAC ne conserve aucune copie du matériel numérisé par l'intermédiaire de son service de numérisation gratuit, ce qui va à l'encontre du rôle habituel des archives. Néanmoins, si un client exprime un besoin de stockage pour la conservation numérique d'un fichier maître, BAC lui offre une option de stockage en dépôt gratuit; il conservera une copie dudit fichier jusqu'à ce que le client soit prêt à le recevoir. Notre projet se distingue également par le fait qu'en général, lorsque BAC numérise du matériel, il est nécessaire que ce matériel soit accessible au public. Ce projet n'impose pas cette exigence et, encore une fois, il permet au client de partager son matériel du patrimoine documentaire avec le public de son choix.

Le deuxième volet consiste en un programme de financement pour les organismes autochtones à but non lucratif afin d'aider à renforcer les capacités des communautés des Premières Nations, des Inuits et des Métis. Cette voie de financement pourrait mener à l'embauche de membres de la communauté et favoriser une meilleure compréhension locale des archives, qui sont un ensemble de connaissances spécialisées conceptuellement très différentes des visions du monde autochtones. La question de l'option de financement était également extrêmement importante pour BAC, car il se peut que les éléments du patrimoine documentaire ne soient pas nécessairement une priorité d'investissement pour certaines communautés aux prises avec d'autres problèmes plus urgents, comme le manque d'eau potable et la pénurie de logements.

Ayant pris conscience des problèmes de connectivité des collectivités du Nord, BAC a envoyé deux des sept archivistes en visite dans les communautés, en compagnie du bibliothécaire et archiviste du Canada adjoint, pour discuter du projet et offrir de l'aide ou des précisions. Les communautés sélectionnées étaient Iqaluit (Nunavut), Kangiqsujuaq (Nunavik), Kuujuaq (Nunavik), Tuktoyaktuk (Territoires du Nord Ouest) et Inuvik (Territoires du Nord Ouest). Ces visites ont également marqué le début de relations fructueuses et d'un engagement communautaire. De plus, certains des archivistes ont noué des partenariats avec des institutions locales afin de soutenir l'établissement de relations avec BAC et de favoriser le renforcement des capacités. Par exemple, l'une des archivistes régionales, établie au Manitoba, a organisé un atelier pour sa communauté sur les notions de base associées aux archives, et s'est également rendue dans les communautés voisines pendant la période de demande de financement afin d'aider les parties intéressées à remplir leurs demandes.

Tous ces travaux continuent d'être guidés par les conseils du Cercle consultatif autochtone (CCA). Le CCA est un groupe d'experts des Premières Nations, des Inuits et des Métis qui donnent des conseils à l'institution sur la manière dont les initiatives autochtones doivent être menées afin que celle-ci puisse apporter des changements au fur et à mesure de l'avancement des projets. Le CCA fait partie intégrante de cette initiative et de l'ensemble de BAC. En plus du CCA, BAC a mis en place un comité d'examen externe composé d'un nombre encore plus important d'experts autochtones afin d'examiner les demandes de financement que nous avons reçues pour le premier appel dans le cadre de *Écoutez pour entendre nos voix*. Ainsi, les candidats retenus ont été sélectionnés par des personnes qui comprennent les limites auxquelles sont confrontées les organisations autochtones ou les organisations situées dans des régions isolées.

Dans l'ensemble, ce projet n'est qu'un morceau du casse tête pour BAC en tant qu'institution. Nous espérons que BAC continuera à s'engager dans un travail de collaboration, comme nous l'avons vu avec l'initiative *Écoutez pour entendre nos voix*. Nous espérons également que le travail que nous avons réalisé dans le cadre de cette initiative servira à éclairer les prochains projets menés par BAC. Cette collaboration est essentielle pour assurer la sécurité, l'intégrité et l'utilisation appropriée du matériel autochtone par les peuples autochtones, ainsi que l'accès à ce matériel, partout au Canada.





Les musées ont la possibilité de servir de catalyseur pour redéfinir cette compréhension. L'inclusion doit être la première étape de tout processus afin de favoriser des partenariats souples et fluides avec les peuples et les communautés autochtones dans le cadre de notre travail, et de veiller à ce que ce ne soit pas les privilégiés qui dirigent les efforts.



–Jennefer Nepinak



Des relations en évolution par Carey Newman

Je m'appelle Carey Newman. Mon nom traditionnel est Hayalthkin'geme. Du côté de mon père, mes ancêtres sont issus des Premières Nations Kwakwaka'wakw et Sto:lo. Du côté de ma mère, ils sont anglais, irlandais et écossais. En grandissant, ces multiples origines m'ont souvent fait remettre en question mon identité culturelle, mais au fil du temps, il est devenu évident que c'est mon expérience en tant que membre des Premières Nations dans un pays né du colonialisme qui a eu la plus grande influence sur la définition de mon art et de ma vision du monde. C'est en m'inspirant de ma compréhension de mes origines que j'ai réalisé la *Couverture des témoins*. C'est également à partir de cette même perspective que je vous écris aujourd'hui.

À l'été 2017, les effets de plus de quatre ans de voyage commençaient à se faire sentir sur les différentes surfaces de la *Couverture des témoins*. Jusqu'alors, je considérais chaque éraflure et chaque bosse comme un élément de sa collection unique d'histoires, comme une preuve du passage des nombreuses mains qui ont aidé à déballer, à installer et à bénir cette installation par les moyens cérémoniels de chaque territoire traditionnel visité. Tout au long de son parcours, la *Couverture des témoins* a cumulé des expériences, entendu des histoires et recueilli des offrandes de remèdes et de nouveaux objets, évoluant au sens figuré et au sens propre au fil des nombreux arrêts qu'elle a faits et des innombrables kilomètres qu'elle a parcourus. Finalement, le poids de tout cela a commencé à exercer une légère pression sur la structure et, dans l'intérêt de l'œuvre d'art, il est devenu évident que le moment était venu de mettre fin à son périple sur la route.

Même si je savais qu'inévitablement, ce jour viendrait, des dates avaient déjà été réservées pour la tournée jusqu'à la fin de 2021 et je n'avais pas encore fait de plans pour une installation à long terme. Cependant, j'avais pensé à plusieurs lieux possibles pour l'accueillir, dont le Musée canadien pour les droits de la personne (MCDP). Outre l'attrait du bâtiment lui-même et la possibilité d'y trouver une place pour l'histoire des pensionnats indiens et du génocide colonial parmi les autres violations des droits de la personne et autres atrocités commises dans le monde, le MCDP se trouve à

la confluence des rivières Rouge et Assiniboine, à Winnipeg, soit le carrefour de routes commerciales autochtones qui précédaient la fondation du Canada. Cela en fait un lieu symbolique puissant où une telle collection de pièces et d'histoires sur les traumatismes concentriques du colonialisme pourrait vivre sa vie. C'est pour cette raison, et en raison des relations établies lorsque le MCDP a accueilli la *Couverture des témoins* lors de la visite initiale, que j'ai fait du MCDP mon premier choix.

« En grandissant, ces multiples origines m'ont souvent fait remettre en question mon identité culturelle, mais au fil du temps, il est devenu évident que c'est mon expérience en tant que membre des Premières Nations dans un pays né du colonialisme qui a eu la plus grande influence sur la définition de mon art et de ma vision du monde. »

Lors de la première rencontre organisée dans le but de discuter de la possibilité que le MCDP fasse l'acquisition de la *Couverture des témoins* pour sa collection permanente, ma seule certitude était que je ne voulais pas que cette acquisition prenne la forme d'une transaction normale où je vendrais la propriété d'une œuvre d'art, comme je l'avais fait tant de fois auparavant. De l'idée initiale jusqu'à la fabrication de l'œuvre, en passant par la collecte de morceaux, ma compréhension de la *Couverture des témoins* et ma relation avec elle ont évolué. En tant que sculpteur, j'ai appris à respecter les matériaux que j'utilise, un concept ancré dans les enseignements traditionnels qui consistent à respecter le passé, à honorer le présent et à prendre ses responsabilités face à l'avenir. Cette conception est également liée à la tradition Kwakwaka'wakw d'āwi'nakola, qui consiste à ne faire qu'un avec la

terre, l'air, les eaux, le ciel et tout ce qui s'y trouve. Cependant, lorsque les survivants des pensionnats indiens et les membres des différentes communautés m'ont confié leurs souvenirs personnels, j'ai pu constater qu'en changeant mon médium d'une matière première à des objets rassemblés, et mon processus de sculpture solitaire en un assemblage communautaire, mon niveau de responsabilité avait changé. En effet, chaque objet avait une histoire unique qui comportait de nombreuses significations et relations. Je n'étais plus seulement responsable de l'arbre que je sculptais, ou de l'animal dont j'incorporais le corps dans mon ouvrage; j'étais responsable de chacune des multiples histoires que contenait chaque morceau rassemblé, des personnes qui me les avaient confiées, et aussi de la vérité collective qu'ensemble, elles représenteraient.

Ces choses ne m'appartenaient pas. Je faisais partie d'un récit plus vaste, et bien que je me sente maître de mon processus de création, je n'ai jamais considéré la *Couverture des témoins* comme un bien dont j'étais le propriétaire. Il ne m'appartenait donc pas de la vendre, mais en la confiant aux soins du Musée, je voulais m'assurer que sa valeur intrinsèque soit reconvenue. Comment donc peut-on vendre quelque chose qui ne nous appartient pas? C'est impossible. Ainsi, plutôt que de traiter l'œuvre comme un bien inanimé, je me suis inspiré de la façon dont les Kwakwaka'wakw considèrent nos masques sacrés comme des ancêtres vivants – en chantant pour les réveiller lorsqu'il est temps de tenir une cérémonie –, et j'ai demandé que nous placions tous les droits légaux associés à l'entente sur la *Couverture des témoins*, comme une entité à part entière. Au lieu de fixer un prix pour la transaction, j'ai demandé si le Musée était prêt à investir dans la couverture la même somme que celle qui a été investie pour la fabriquer au départ. Nous pourrions ainsi payer pour restaurer et conserver la couverture originale, en faire une réplique pour qu'elle voyage à sa place, mettre gratuitement à disposition le documentaire qui raconte une partie de l'histoire de sa signification, de la création et de l'inspiration de la couverture et, finalement, établir un projet de legs.

Comme je ne pouvais pas renoncer à mes responsabilités plus que je ne pouvais vendre la *Couverture des témoins*, nous sommes devenus des partenaires d'intendance. Plutôt que de négocier pour nous protéger et nous prémunir contre toute éventualité, nous avons convenu que tous les droits reviennent à la Couverture, et nous avons ainsi pu nous concentrer



Cérémonie pour la *Couverture des témoins*. Photographie prise par Jessica Sigurdson, Musée canadien pour les droits de la personne.

sur nos responsabilités communes. En apportant le petit changement qui consiste à se concentrer sur la responsabilité plutôt que sur les droits, la négociation est devenue moins positionnelle et nous avons pu élaborer une méthode de collaboration pour prendre des décisions dans l'intérêt supérieur de l'œuvre d'art et des histoires qu'elle véhicule. Il s'agissait d'un accord basé sur les relations, non seulement entre nous, mais aussi avec la *Couverture des témoins*.

En travaillant ensemble, nous avons pu exprimer en mots nos visions de l'avenir de la Couverture et de nos relations, et les écrire sur papier sous la forme d'un contrat juridique. Pourtant, une fois couché sur le papier, le langage a une façon de changer de sens lorsqu'il est lu par une autre personne, dans un contexte différent ou à une autre époque. Je savais que toutes les personnes qui ont participé à l'établissement de cet accord



ne seraient pas toujours là pour faire respecter nos intentions à l'avenir. Pour trouver une solution, je me suis tourné à nouveau vers mes traditions, cette en reprenant la pratique de transmettre nos traditions à travers les générations par des récits oraux. Lors des cérémonies, nous appelons des témoins et nous les payons pour qu'ils se souviennent des choses qu'ils ont vues et les transmettent. Nous avons donc convenu qu'une fois que nous aurions conclu un contrat écrit, nous le mettrions en œuvre dans le cadre d'une cérémonie traditionnelle.

Le 16 octobre 2019, dans une grande maison appelée « Kumugwe », dans la Première Nation K'omoks, une cérémonie a eu lieu pour confirmer l'accord d'intendance entre moi et le Musée canadien des droits de la personne. Les paroles prononcées à cette occasion par l'ancien président directeur général du MCDP, John Young, et moi-même ont été corroborées par les témoins convoqués. Nous avons dansé, nous avons festoyé, et ensemble, nous partageons maintenant la responsabilité de veiller sur la *Couverture des témoins*.

Je suis un sculpteur du matériel et de l'immatériel. Pour transformer le bois, la pierre et l'acier, et pour disposer et relier les pièces qui composent la *Couverture des témoins*, mes mains et mes outils sont les mêmes que ceux des autres. Cependant, les outils qui façonnent l'immatériel sont un ensemble d'inspirations et d'idées qui s'associent à mon travail et aux pensées des autres pour repousser, même imperceptiblement, les limites des réalités que nous connaissons, et ce, en façonnant et en refaçonnant nos relations avec le monde qui nous entoure. Je suis, à mon tour, transformé par le processus lui-même. De la même manière que mon peuple croit que nous sommes la terre et que la terre est nous, je suis, à la fois le créateur et le médium, un outil qui se façonne et se refaçonne par le processus de création, ainsi que par les réflexions et les pensées des autres. C'est une évolution qui se poursuit au fil du temps et qui m'a conduit à conclure cet accord de cette manière.

Les relations peuvent être examinées à plusieurs niveaux. Tout comme ma relation avec mon œuvre d'art, la signification de cet accord et la relation qu'il régit se transformeront au fil du temps. Cela dit, pour l'instant, il s'agit d'un exemple de musée et de société d'État portant les histoires chargées des deux institutions, qui changent leur relation avec un artiste et une œuvre d'art. Il s'agit d'un exemple de décolonisation d'un processus juridique où l'on imagine et aborde les choses différemment. Il s'agit de l'acceptation des différences et de la recherche d'un moyen d'améliorer les choses dans les deux perspectives. Hemaas – c'est tout. Gilakasa.

[La Couverture des témoins.](#)

Photographie prise par Jessica Sigurdon, Musée canadien pour les droits de la personne.



Carey Newman

Photographie prise par John Threlfall.

Carey Newman, dont le nom traditionnel est Hayalthkin'geme, est un artiste autochtone pluridisciplinaire, maître sculpteur, cinéaste, auteur et orateur. Du côté paternel, il est d'origine Kwakwaka'wakw, des clans Kukwekum, Giiksam et WaWalaby'ie, du nord de l'île de Vancouver, et Salish de la côte de la Première Nation Cheam (Sto:lo), de la région de la vallée supérieure du Fraser. Ses ancêtres du côté maternel sont des colons d'origine anglaise, irlandaise et écossaise. Dans son travail artistique, M. Newman s'efforce de mettre en lumière les questions autochtones, sociales et environnementales en explorant les effets du colonialisme et du capitalisme, en exploitant le pouvoir de la vérité matérielle pour évoquer des souvenirs et déclencher l'émotion nécessaire pour provoquer un changement positif. Il souhaite également s'engager auprès de la communauté et intégrer dans son processus des méthodes innovantes issues des enseignements traditionnels et des visions du monde autochtones.

Parmi les faits marquants de sa carrière, citons sa sélection en tant que maître sculpteur du Cowichan 2008 Spirit Pole, une aventure l'a amené aux quatre coins de la Colombie-Britannique pour partager son expérience de la sculpture d'un totem de six mètres de haut avec plus de 11 000 personnes. Intitulée *Dancing Wind*, cette importante sculpture a été créée spécialement pour les Jeux olympiques de 2010 et installée au village des athlètes de Whistler. M. Newman a également présenté au Festival international du film de Vancouver un documentaire qu'il a écrit et coréalisé, et il a publié son premier livre. Il continue également à créer des œuvres pour des entreprises, des organismes gouvernementaux, des collectionneurs et des musées du monde entier, et leur prodigue des conseils.

Son œuvre la plus influente, *La couverture des témoins*, composée d'objets recueillis dans des pensionnats, des bâtiments gouvernementaux et des églises du Canada, traite du thème de la vérité et de la réconciliation. Cette œuvre fait maintenant partie de la collection du Musée canadien pour les droits de la personne.

M. Newman a reçu la Médaille du service méritoire en 2017 et a été nommé à l'Ordre de la Colombie-Britannique en 2018. Il est actuellement professeur Audain de la pratique de l'art contemporain du Pacifique Nord-Ouest à l'Université de Victoria.

La Couverture des témoins par Jennefer Nepinak

Je m'appelle Animikiyashik. Je suis une Anishinaabe Kwe de la Première Nation Minegoziibe Anishinaabe. Makwa Dodem. Mon identité est le fruit de l'enchevêtrement des subtilités de mon lieu d'origine – un espace où se rejoignent la terre, les ressources, la culture, la communauté, la langue et la politique. Je suis issue d'une longue lignée de matriarches fortes, bienveillantes et aimantes. L'amour et les conseils de ma grand mère ont façonné ma vision du monde, et c'est pourquoi le travail et le but de ma vie sont une extension de ce que je suis. En raison de ce que je suis et d'où je viens, je dis souvent que je suis née dans la politique.

Aussi loin que je me souvienne, les principes de justice et d'équité ont toujours servi de pierre d'assise à la personne que je suis. Il n'est donc pas surprenant que j'aie choisi de devenir avocate en suivant une formation juridique occidentale, mais plus important encore, j'ai toujours baigné dans les enseignements traditionnels puisque j'ai côtoyé des Aînés sur l'île de la Tortue tout au long de ma vie. Mon expérience m'a aidée à comprendre certaines choses et à me comporter de manière à appliquer et à honorer les modes de connaissance et les façons d'être autochtones dans le cadre de mon travail. Le rôle que j'ai récemment joué au sein du Musée canadien pour les droits de la personne (MCDP) a été pour moi une occasion incroyable d'appliquer ces principes d'une toute nouvelle manière pour moi.

L'accord conclu entre le MCDP et l'artiste Carey Newman en ce qui a trait à la protection et à l'utilisation de la *Couverture des témoins* a marqué un nouveau tournant pour le Musée. Il ne s'agit là que d'un exemple des possibilités qui existent pour créer de nouvelles relations pouvant unir les traditions autochtones et les concepts juridiques occidentaux. Cet accord, qui a été établi grâce à la signature d'un document ainsi qu'à la tenue d'une cérémonie traditionnelle à Kumugwe, la grande maison de la Première Nation K'ómoks sur l'île de Vancouver, marque la première fois dans l'histoire du Canada qu'une société d'État fédérale ratifie un contrat exécutoire dans le respect de traditions autochtones.

La *Couverture des témoins* est une œuvre d'art percutante composée de plus de 800 objets recueillis auprès des sites et des survivants des pensionnats indiens, ainsi que des bureaux gouvernementaux et des églises du Canada. Chaque morceau de la couverture raconte une histoire, que ce soit une histoire de perte, de force, de résilience ou de fierté. Par exemple, on peut penser aux tresses de cheveux offertes par les sœurs de Carey Newman, en hommage à leur père et aux enfants qui se faisaient couper les cheveux à leur arrivée dans les écoles; à la chaussure d'un enfant du pensionnat indien de Carcross, enveloppée dans du foin d'odeur, entourée de sauge et drapée dans un tissu rouge; ou encore à la porte de l'infirmierie du pensionnat indien de St Michaels, récupérée avant la démolition du pensionnat en 2014.

Cette œuvre est d'une importance cruciale non seulement parce qu'elle met en lumière ce chapitre sombre de l'histoire des droits de la personne au Canada et le génocide commis par le Canada contre les peuples autochtones, mais aussi parce qu'elle offre la possibilité de faire progresser le dialogue et l'action sur le génocide et la réconciliation. Les histoires racontées à travers les objets aident les gens à mieux comprendre l'impact des pensionnats indiens en présentant les réalités et les conséquences humaines; elles témoignent des expériences vécues par les personnes qui ont fréquenté les pensionnats, et de l'héritage multigénérationnel qu'a légué le régime des pensionnats indiens.

La relation qu'ont nouée le MCDP et Carey Newman est le fruit d'un engagement commun visant à honorer les histoires racontées par la *Couverture des témoins* et à les préserver pour les générations futures. L'accord entre le Musée et Carey Newman est unique, car il confère des droits légaux à l'œuvre d'art elle-même en tant qu'entité vivante. Les histoires que contient la *Couverture* ont été confiées à Carey Newman par les survivants des pensionnats, et c'est cette collection d'histoires – la couverture elle-même – à laquelle les droits sont conférés. L'accord ne

transfère pas la propriété légale de la *Couverture des témoins* au Musée, mais crée une responsabilité partagée pour son entretien physique et spirituel et pour prendre des décisions dans son intérêt supérieur. La relation entre Carey Newman et le Musée est une relation de collaboration, fondée sur une relation solide de compréhension et de respect réciproques.

Les traditions et les méthodes de gouvernance Kwakwaka'wakw et le droit occidental des contrats se sont vu accorder le même poids dans cet accord. L'accord écrit a été signé lors d'un événement organisé au MCDP en avril 2019, suivi d'une cérémonie près du territoire traditionnel de Carey Newman à Kumugwe en octobre 2019. La cérémonie a été présidée par le chef et guide spirituel Wedlidi Speck, chef du Gixsam namima (clan) des Kwagul.



L'accord relatif à la Couverture des témoins est important, car il souligne que les visions du monde autochtones n'existent pas seulement dans le passé, à l'écart du monde contemporain.



La cérémonie comprenait du chant et de la danse, ainsi que la présence d'un masque des ancêtres. Carey Newman et le président-directeur général du Musée, John Young, ont chacun déclaré leur but et leurs intentions concernant l'intendance de la *Couverture des témoins*. Des témoins respectés de la communauté Kwakwaka'wakw, des jeunes, des Aînés et des personnes ayant un lien avec le projet ont ensuite réfléchi à leurs responsabilités en tant que gardiens de l'histoire et de la mémoire. La cérémonie a été suivie par un festin dans la tradition du potlatch en reconnaissance du don de l'accord et de la relation profonde qui a été forgée.

L'accord relatif à la *Couverture des témoins* est important, car il souligne que les visions du monde autochtones n'existent pas seulement dans le passé, à l'écart du monde contemporain. Les peuples autochtones disposent de processus et de systèmes riches, complexes et hiérarchisés qui sont très répandus et utilisés aujourd'hui encore. Cette expérience a créé un sentiment de responsabilité, d'une façon saine, pour toutes les parties prenantes de cette relation.



Les musées ont la possibilité de servir de catalyseur pour redéfinir cette compréhension. L'inclusion doit être la première étape de tout processus afin de favoriser des partenariats souples et fluides avec les peuples et les communautés autochtones dans le cadre de notre travail, et de veiller à ce que ce ne soit pas les privilégiés qui dirigent les efforts. Nous devons regarder au delà des cadres et des définitions occidentales, et une étude significative et respectueuse des processus de collaboration est la clé. Nous avons été confinés à des cadres historiques qui ne fonctionnent pas toujours, et nous devons nous demander à qui revient la responsabilité de décider quelles expériences relèvent du cadre plus large accepté de la « compréhension ».

Il incombe aux dirigeants des institutions d'adopter ce ton au sommet de la hiérarchie afin de créer et renforcer une compréhension interne de la manière d'aller de l'avant avec ces collaborations de façon saine. Par ailleurs, de telles relations requièrent un engagement fort, du temps et des ressources, et l'on doit tenir compte de la nécessité d'adopter des approches diversifiées et de s'éloigner d'un modèle universel. En imaginant et en soutenant des partenariats significatifs et respectueux avec les peuples et les communautés autochtones, nous pouvons nous retrouver dans des espaces culturellement appropriés. En fin de compte, nous y gagnons tous.



Jennefer J. Nepinak

B.A., LL. B., IAS. A

Photographie gracieuseté de Jennefer Nepinak.

Jennefer J. Nepinak B.A., LL. B., IAS. A est une Anishinaabe du territoire du Traité no 4, membre de la Nation Minegozhiibe Anishinaabe (Première Nation de Pine Creek). Mme Nepinak parle couramment l'ojibwé et est une dirigeante forte et passionnée, fermement ancrée dans la communauté autochtone. Elle aborde son travail en s'assurant toujours que les façons d'être et de savoir autochtones sont reconnues et intégrées dans tout ce qu'elle fait.

Mme Nepinak est une avocate et une conseillère expérimentée qui occupe actuellement le poste de vice-présidente associée, mobilisation autochtone, à l'Université de Winnipeg. Elle compte plus de 25 ans d'expérience dans les domaines de la politique, des affaires gouvernementales dans le domaine et des affaires, et est qualifiée pour lancer des processus de collaboration auxquels prennent part de nombreux partenaires et intervenants de différents secteurs. Elle a notamment été conseillère principale au Musée canadien pour les droits de la personne et directrice générale de la Commission des relations découlant des traités du Manitoba. Elle a également occupé plusieurs postes de direction au sein de ministères fédéraux et provinciaux, de gouvernements des Premières Nations et de juriste d'entreprise pour le West Region Tribal Council.

Mme Nepinak est titulaire d'un baccalauréat en sociologie et en justice (1997), d'un baccalauréat en droit (2000) et d'un certificat du Programme de perfectionnement des administrateurs (2018), et est en voie de terminer une maîtrise en gouvernance autochtone. Elle est également membre et présidente de différents conseils et comités, en plus d'être un membre actif de la Société du Barreau du Manitoba.



La terminologie et les définitions associées aux termes « Premières Nations », « Métis » et « Inuits » ne couvrent pas l'ensemble des peuples autochtones; il s'agit de termes coloniaux, et définir qui est autochtone représente un défi majeur.



-Tony Belcourt



Expériences liées aux mécanismes de protection et aux protocoles dirigés par des peuples autochtones avec l'appui du gouvernement

Le registre d'art autochtone par **Tony Belcourt**

En décembre 2018, un groupe de travail collaboratif a tenu une rencontre à Toronto afin d'explorer l'idée de mettre sur pied un registre d'art autochtone en utilisant la technologie de la chaîne de blocs. Trente deux artistes, conservateurs, universitaires et professionnels autochtones ont participé à cette rencontre, qui a été organisée par l'Université de l'École d'art et de design de l'Ontario et financée par le ministère du Patrimoine canadien ainsi que par le Conseil des arts du Canada.

L'idée de mettre sur pied un registre a été lancée par G52, une société de conseils établie à Toronto. Cette société m'a demandé d'organiser une rencontre réunissant des artistes autochtones afin de sonder leur intérêt concernant la mise sur pied d'un tel registre. Dans cette optique, un petit collectif d'artistes a été constitué de façon ponctuelle pour planifier et coordonner cette rencontre.

Pourquoi un registre d'art autochtone?

L'art autochtone, quelle que soit sa forme, fait partie intégrante de l'histoire des Premières Nations, des Métis et des Inuits, de notre présent et de notre avenir.

La peinture, le dessin, la sculpture, la musique, la danse, l'artisanat, la littérature, le cinéma et l'échange oral de connaissances traditionnelles autochtones sont tous très appréciés. Malheureusement, ils comptent

également parmi les formes d'art qui font le plus souvent l'objet d'une appropriation induue, au Canada et dans le monde entier. L'art autochtone a été particulièrement vulnérable à la fraude, au vol et à l'appropriation induue, et continue de l'être.

La création artistique est un pilier économique et social des communautés autochtones, et sa valeur pour les personnes autochtones va bien au delà du simple moyen de générer des revenus. Les cultures autochtones ont pu traverser les âges grâce aux arts et aux artistes autochtones.

Pourtant, les artistes autochtones sont confrontés à de nombreux défis, certains d'entre eux étant isolés dans des régions très éloignées, sans moyens de communication et de transport fiables. D'autres restent dans la pauvreté et ont peu de moyens pour collaborer, pour promouvoir leur travail ou pour atteindre les marchés.

Quels seraient les objectifs d'un registre d'art autochtone?

Les objectifs d'un tel registre seraient les suivants :

- promouvoir l'art et les artistes autochtones;
- protéger les artistes et le marché de l'art en garantissant l'authenticité des œuvres;
- vérifier la provenance et l'historique des œuvres et des artistes;

- réduire et éliminer la fraude et le vol;
- garantir que les artistes reçoivent une rémunération pour leur travail;
- fournir un moyen de vendre, d'échanger et de collaborer dans le domaine de l'art;
- établir un patrimoine d'art et d'artistes autochtones.

Les principales questions liées à la mise sur pied d'un registre d'art autochtone

- La communauté artistique autochtone souhaite-t-elle la mise sur pied d'un registre d'art autochtone?
- Le cas échéant, quelles devraient être les principales fonctions d'un tel registre?
- Comment le processus de vérification et d'inscription des artistes fonctionnerait-il, quels seraient les critères d'admissibilité pour l'inscription au registre et qui serait responsable de déterminer quelles œuvres et quels artistes peuvent y être inclus?
- Comment pouvons-nous concevoir le registre et l'administrer au mieux, et nous assurer qu'il appartient aux peuples autochtones et qu'il est supervisé par des personnes autochtones?
- Quelles sont les prochaines étapes possibles pour cette idée de projet?

Détermination des principales difficultés liées à la mise sur pied d'un registre d'art autochtone

La terminologie et les définitions associées aux termes « Premières Nations », « Métis » et « Inuits » ne couvrent pas l'ensemble des peuples autochtones; il s'agit de termes coloniaux, et définir qui est autochtone représente un défi majeur. L'auto-identification peut être efficace, mais la communauté joue également un rôle dans l'identification de ses membres.

Si l'on pense aux œuvres originales et aux produits artistiques, y a-t-il de la place pour les deux dans un registre? Comment devons-nous gérer la fabrication de faux et de contrefaçons par des membres de communautés autochtones? Comment le registre respecterait-il les protocoles, l'intégration des traditions, des lois et de l'éthique?

Un tel registre d'art autochtone inclurait-il divers groupes autochtones afin de garantir le respect de leurs systèmes juridiques respectifs et leur intégration au registre? Que pourrait-on faire pour s'assurer que le registre inclue les personnes autochtones vivant en milieu urbain et les autres personnes autochtones qui ne sont pas affiliés à une communauté particulière?

Les frontières actuelles ont également été imposées aux communautés autochtones, et elles ne devraient pas nous définir ou nous limiter. Les concepts traditionnels de propriété et de valeur ne sont pas toujours compatibles avec une approche de l'art axée sur le marché et les produits. Il est nécessaire de déterminer à quoi ressemblerait l'organisation chargée d'administrer un tel registre.

À quoi devrait ressembler le cadre du projet?

Le registre d'art autochtone devrait être conçu de manière à permettre l'accès à un registre et à protéger même les artistes les plus vulnérables, c'est à dire ceux qui vivent dans des régions éloignées, qui ont un accès limité à Internet, qui n'ont pas d'éducation formelle et qui ont un faible revenu.

Il est également essentiel d'encourager la participation des artistes et des autres utilisateurs pour assurer le succès du registre d'art autochtone. L'intégration du droit de suite à même l'interface d'un site Web devrait également faire l'objet de recherches et de discussions plus approfondies.

La création d'une base de données sur l'art est un autre aspect du registre qui s'avérerait précieux pour les chercheurs, les musées, les galeries et les universités, de même que pour la sensibilisation du public.

Le site Web pourrait contenir une ou plusieurs sections dédiées à la promotion des arts et à l'élaboration de politiques, par exemple :

- pour présenter la législation nécessaire pour protéger les artistes (modifier les lois existantes ou en créer de nouvelles);
- pour s'attaquer au problème du vol ou de l'appropriation indue des œuvres;
- pour suivre l'actualité du monde des arts.

Le registre nécessiterait une interface conviviale, et devrait offrir la possibilité aux artistes et aux communautés de créer leurs propres pages Web.

Objectifs du registre d'art autochtone

Le projet vise principalement à créer une base de données centralisée sur les artistes autochtones et leurs œuvres, appartenant aux peuples autochtones et contrôlée par eux, et dont les objectifs sont les suivants :

- créer un point d'accès où les acheteurs, les conservateurs et les chercheurs peuvent trouver des renseignements consolidés sur les artistes autochtones et leurs œuvres;
- commencer à assurer le suivi des œuvres autochtones, de l'historique de leurs ventes et de leur valeur marchande;
- favoriser l'augmentation des ventes, de la distribution et de l'exposition des œuvres d'art autochtones à l'échelle nationale et internationale;
- s'assurer que les œuvres d'art considérées comme « autochtones » ont effectivement été créées par des artistes des Premières Nations, des Inuits ou des Métis;
- encourager le paiement de redevances sur la revente d'œuvres d'art autochtones en créant un système permettant de faire le suivi des ventes;
- soutenir la protection des droits d'auteur et de la propriété intellectuelle en donnant accès à des renseignements sur les œuvres d'art historiques et contemporaines et sur la provenance de motifs spécifiques à certaines cultures;
- faciliter l'octroi de prêts pour l'organisation d'expositions;
- offrir une protection contre la fraude et la violation du droit d'auteur (particulièrement opportun si le droit de suite sur les œuvres artistiques est inscrit dans la Loi sur le droit d'auteur du Canada).

Discussion sur la chaîne de blocs

La chaîne de blocs est un moyen technologique de tenir des dossiers et de certifier leur exactitude et leur authenticité. Une fois qu'un article est inscrit dans le registre, un certificat d'identification inviolable est produit pour l'artiste ou le propriétaire. La chaîne de blocs est maintenant régulièrement utilisée pour le transfert d'argent, l'administration et la sécurisation de

dossiers gouvernementaux, ainsi que pour les entreprises commerciales. Les chaussures Reebok, qui sont souvent contrefaites, utilisent désormais la chaîne de blocs pour prévenir la fraude et détecter les contrefaçons.

Le registre d'art autochtone devrait utiliser la chaîne de blocs pour authentifier et prouver la provenance, pour créer un registre de vente et pour restituer les redevances aux créateurs. Bien qu'il soit important de considérer la chaîne de blocs comme faisant partie intégrante du registre, il faut d'abord déterminer qui en serait le propriétaire, qui prendrait les décisions et quels en seraient les avantages. Il est important de faire comprendre les principes de base de la chaîne de blocs à la communauté autochtone, et en particulier aux artistes autochtones.



Un large consensus s'est dégagé lors de la rencontre sur la nécessité de créer un registre d'art autochtone. Un comité directeur doit être mis en place pour aller de l'avant.



Quelles sont les prochaines étapes?

Un large consensus s'est dégagé lors de la rencontre sur la nécessité de créer un registre d'art autochtone. Un comité directeur doit être mis en place pour aller de l'avant. La consultation des artistes et des communautés autochtones doit avoir lieu avant que les plans et une organisation appropriée ne puissent être mis au point pour mettre en œuvre et gérer le projet. Le registre d'art autochtone a été présenté à la Chambre des communes dans le cadre du rapport du Comité permanent de l'industrie, des sciences et de la technologie concernant l'examen prévu par la loi de la Loi sur le droit d'auteur. Ses observations et ses recommandations sont encourageantes.

OBSERVATIONS ET RECOMMANDATIONS DU COMITÉ

Le Comité permanent de l'industrie, des sciences et de la technologie de la Chambre des communes reconnaît que, dans de nombreux cas, la Loi ne donne pas adéquatement suite aux attentes des peuples autochtones en ce qui concerne la protection, la préservation et la diffusion de leurs expressions culturelles. Il reconnaît également la nécessité de protéger efficacement les expressions traditionnelles et culturelles de façon à autonomiser les collectivités autochtones, ainsi que de s'assurer que les créateurs autochtones ont les mêmes occasions de participer pleinement à l'économie canadienne que les créateurs non autochtones.

Pour atteindre ces objectifs, les décideurs devront aborder la question de façon créative. Ils pourraient, par exemple, puiser inspiration ailleurs que dans les textes de loi sur le droit d'auteur et la propriété intellectuelle et examiner de près les interactions entre différentes traditions juridiques — y compris les traditions juridiques autochtones. Un tel exercice exige un processus de consultation à la fois plus vaste et plus ciblé que le présent examen législatif. Toutefois, le Comité ne saurait trop insister sur l'importance d'aller de l'avant en collaboration avec les groupes autochtones et d'autres intervenants dans ce dossier et sur le fait que les solutions possibles proposées par des témoins autochtones dans le cadre du présent examen devraient servir de point de départ. Le Comité recommande donc :

Recommandation 5

Que le gouvernement du Canada consulte des groupes autochtones, des experts et d'autres intervenants au sujet de la protection des arts traditionnels et des expressions culturelles dans le contexte de la réconciliation et que cette consultation porte notamment sur :

- la reconnaissance et la protection efficace des arts traditionnels et des expressions culturelles dans la législation canadienne, tant dans la législation sur le droit d'auteur qu'au delà de celles ci;
- la participation des groupes autochtones à l'élaboration de la législation sur la propriété intellectuelle à l'échelle nationale et internationale;
- l'élaboration de moyens institutionnels, réglementaires et technologiques de protéger les arts traditionnels et des expressions culturelles, notamment, sans toutefois s'y limiter :
- la création d'un registre d'art autochtone;
- l'établissement d'un organisme dédié à la protection et à la défense des intérêts des créateurs autochtones;
- l'octroi aux peuples autochtones du pouvoir de gérer leurs arts traditionnels et des expressions culturelles en s'ajoutant une disposition de non dérogation dans la Loi sur le droit d'auteur.

Recommandation 9

Que le gouvernement du Canada consulte les gouvernements provinciaux et territoriaux, les groupes autochtones et d'autres intervenants afin d'explorer les coûts et avantages associés à la mise en œuvre d'un droit de suite à l'échelle nationale, et fasse rapport sur la question d'ici trois ans au Comité permanent de l'industrie, des sciences et de la technologie de la Chambre des communes.



Tony Belcourt

Photographie gracieuseté de Tony Belcourt.

Tony Belcourt, O.C., LL.D (hon.) a une solide réputation comme dirigeant accompli et spécialiste novateur des relations publiques et des communications, notamment à titre de scénariste, réalisateur et producteur de films, d'émissions de radio, de vidéos et de matériel audio. Il s'intéresse aux arts et aux communications depuis plus de cinq décennies. En 1968, il a été vice-président et directeur général de Team Products, Alberta et Mackenzie, une coopérative de 500 artistes et artisans autochtones de ces régions. Défenseur de longue date des droits des peuples autochtones, il a fait partie de nombreux conseils d'administration, dont le Ralliement national des Métis, la Commission culturelle de la Nation métisse de l'Ontario, la Commission autochtone pour les technologies de la communication dans les Amériques et l'Université de l'École d'art et de design de l'Ontario. Récemment, il a participé activement à une proposition visant à élaborer un registre d'œuvres d'art autochtone. Porté par le calumet, il est considéré comme un Aîné métis.

« L'art autochtone, quelle que soit sa forme, fait partie intégrante de l'histoire des Premières Nations, des Métis et des Inuits, de notre présent et de notre avenir. »

—Tony Belcourt

L'étiquette Igloo par Blandina Makkik

L'art inuit est apparu pour la première fois sur les marchés canadiens et internationaux dans les années 1950, et a rapidement gagné en popularité. Toutefois, ce succès commercial a rapidement attiré les imitateurs et les contrefacteurs. Dès le milieu des années 1950, des répliques produites en série et commercialisées en tant que « sculptures inuites » ont commencé à atteindre le marché canadien depuis l'étranger. Au départ, ces objets étaient faits d'un composé de résine et reproduisaient les thèmes et le style inuits, mais au fil du temps, les fabricants ont élargi leurs gammes de produits et se sont mis à présenter ces faux comme s'ils étaient authentiques et véritablement fabriqués par des Inuits. Certains contrefacteurs sont allés jusqu'à adopter des noms à consonance inuite, y compris à inventer des biographies pour les « artistes », et à ajouter des légendes et des histoires inuites dans les cartes de présentation accompagnant leurs produits. Sans aller jusqu'à prétendre que leurs « artistes » étaient inuits, beaucoup ont plutôt décidé de maquiller la vérité en prenant des libertés linguistiques et en employant des subterfuges marketing.



Dès le milieu des années 1950, des répliques produites en série et commercialisées en tant que « sculptures inuites » ont commencé à atteindre le marché canadien depuis l'étranger. Au départ, ces objets étaient faits d'un composé de résine et reproduisaient les thèmes et le style inuits, mais au fil du temps, les fabricants ont élargi leurs gammes de produits et se sont mis à présenter ces faux comme s'ils étaient authentiques et véritablement fabriqués par des Inuits.



Lorsque ces produits vendus à prix modique sont apparus pour la première fois, le gouvernement canadien a agi rapidement. Ayant contribué à l'effondrement de l'économie de subsistance traditionnelle, le gouvernement espérait que la vente d'œuvres d'art inuites contribuerait à lutter contre le chômage et la pauvreté dans de nombreuses colonies arctiques récemment établies.

Le ministère des Affaires indiennes et du Nord canadien, désormais appelé Relations Couronne Autochtones et Affaires du Nord Canada (RCAANC), a mis au point la marque Canadian Eskimo Art and Design (CEAAD), qu'il a enregistré en 1958 afin de protéger les consommateurs et, du même coup, les artistes inuits. Le symbole choisi pour représenter l'authenticité des produits fabriqués par des Inuits était un igloo stylisé avec les mots « Eskimo Art », ou plus tard, « Eskimo Art Esqimau », incorporés dans le dessin représentant la marque. Par la suite, la marque est devenue universellement connue sous le nom d'« étiquette Igloo ». Le programme de l'étiquette Igloo a été administré par le gouvernement fédéral par l'intermédiaire de neuf distributeurs autorisés d'art inuit, qui ont été officiellement autorisés à utiliser l'étiquette.

En 2014, après plusieurs années de consultations avec des artistes, des collectionneurs, des marchands et des organisations gouvernementales de tout l'Inuit Nunangat et du Sud, le ministère nouvellement créé des Affaires autochtones et du Nord Canada (AANC – anciennement MAINC, désormais RCAANC) a amorcé le processus de transfert de l'étiquette Igloo à l'Inuit Art Foundation (IAF), l'organisation nationale gérée par les Inuits du Canada et dédiée au soutien du travail des artistes inuits. Tous les droits de marque et autres droits légaux relatifs à l'étiquette Igloo, ainsi que les responsabilités pour son administration et son application, ont été transférés à l'IAF en juillet 2017.

Le changement le plus évident apporté à l'étiquette Igloo par l'IAF a été le lancement d'une version actualisée de la marque, qui modifie le libellé de l'étiquette pour afficher « inuit art », « art inuit » et « art inuit art », respectivement.

Auparavant, l'étiquette Igloo était réservée à l'usage des gouvernements, des distributeurs en gros et d'une guildes d'artisans. Aujourd'hui, il existe trois catégories de licences dans le cadre du programme Igloo : associations d'artistes ou organismes à but non lucratif, détaillants d'art inuit, ainsi que distributeurs d'art inuit. Ces catégories ont été introduites afin d'autoriser davantage d'organisations à utiliser, afficher et promouvoir l'étiquette et à soutenir les artistes.

L'étiquette contribue à protéger les artistes inuits contre la fraude, l'appropriation culturelle et le vol, tout en indiquant aux acheteurs et aux collectionneurs la provenance des œuvres. Chaque détenteur de licence reçoit un numéro d'identification unique que lui seul peut utiliser, et l'étiquette Igloo ne doit être apposée que sur des œuvres d'art inuit. Lors de l'achat d'une œuvre d'art d'un artiste inuit, les détenteurs de licence autorisés apposent une étiquette Igloo sur l'œuvre. Cette étiquette comporte les noms de l'artiste et de sa communauté d'origine, le titre de l'œuvre et l'année de production de l'œuvre. Un numéro en bas à droite de l'étiquette sert à identifier le détenteur de la licence.

Les dernières années ont été l'occasion de réévaluer la signification de l'étiquette dans le paysage changeant de l'art inuit contemporain. Les recherches entreprises par l'IAF, ainsi que par RCAANC dans le cadre de son étude de 2017 intitulée *Incidences de l'économie liée aux arts inuits*, ont révélé que l'étiquette est largement reconnue dans le marché du sud du pays, et que ses retombées économiques demeurent fortes. L'étude de 2017 a déterminé que les collectionneurs sont prêts à payer plus cher pour une œuvre portant la marque que pour une autre – jusqu'à 117 dollars en moyenne –, ce qui génère environ 3,5 millions de dollars par an de recettes supplémentaires pour les cinq détenteurs de licence actuels.

Un objectif important de l'IAF consiste à déterminer si et comment l'usage de l'étiquette peut être élargi afin d'inclure un plus grand nombre de disciplines artistiques. Les artistes inuits pratiquent désormais de nombreuses disciplines, notamment les arts de la scène, les arts littéraires, le cinéma et

les arts médiatiques. Nous espérons que les conversations préliminaires avec les artistes et les organisations qui font la promotion de ces disciplines seront en faveur de l'établissement d'une marque et d'un programme national de soutien aux artistes et de sensibilisation à leur travail.

L'étiquette Igloo est largement reconnue dans le monde de l'art comme une marque d'authenticité inuite, et joue un rôle de premier plan dans la protection des artistes, des marchands et des collectionneurs d'art inuit contre l'appropriation et la reproduction non autorisée des œuvres. Les communautés inuites bénéficient énormément de la vente d'œuvres d'art originales et authentiques. L'appropriation de l'art inuit ne représente pas seulement un défi économique pour les communautés inuites engagées dans la production d'œuvres d'art, mais constitue aussi une appropriation flagrante des traditions et pratiques culturelles inuites.

Depuis plus de 60 ans, l'étiquette Igloo est un instrument important et nécessaire pour contrer la désinformation qui entoure la commercialisation de l'art inuit. Alors que l'IAF continue d'accroître sa visibilité et s'efforce d'élargir son rôle, le besoin d'une sensibilisation accrue au sujet de la culture et de l'art inuit contemporain se fait toujours aussi grand.

Blandina Makkik

Blandina Attaarjuaq Makkik est coordonnatrice du programme de l'étiquette « Igloo » à l'Inuit Art Foundation.



L'appropriation de l'art inuit ne représente pas seulement un défi économique pour les communautés inuites engagées dans la production d'œuvres d'art, mais constitue aussi une appropriation flagrante des traditions et pratiques culturelles inuites.



—Blandina Makkik

Élaboration et mise en œuvre du droit de suite pour les artistes visuels autochtones australiens par **Patricia Adjei**

Contexte

Le droit de suite découle de la Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques¹³. Ce droit permet le versement de redevances aux artistes visuels lorsque leurs œuvres d'art sont revendues sur le marché secondaire. Par « marché secondaire », on entend le marché sur lequel les œuvres sont vendues une deuxième fois ou plus après une première vente, le plus souvent par l'intermédiaire d'une maison de vente aux enchères, d'un marchand d'art autochtone ou d'une galerie. La raison politique qui sous-tend ce droit est que le prix des œuvres de nombreux artistes visuels augmente au cours de leur vie et après; il s'agit donc d'un moyen de fournir un revenu aux artistes et à leurs familles. Comme vous pouvez l'imaginer, les artistes visuels autochtones d'Australie ont vu des quantités records de leurs œuvres être revendues, et beaucoup d'entre eux n'ont pas obtenu de rémunération pour leurs œuvres. De nombreux groupes de défense australiens, tels que l'Australia Council for the Arts, la National Association for Visual artists, Viscopy, la Copyright Agency et l'Arts Law Centre of Australia, ont appelé à la mise en œuvre de la loi sur le droit de suite en Australie afin de fournir aux artistes visuels un futur revenu potentiel provenant de la revente de leurs œuvres.

Entrée en vigueur de la Resale Royalty Act 2010 (loi de 2010 sur le droit de suite)

Le 9 juin 2010, la Resale Royalty Act (loi sur le droit de suite) a été adoptée en Australie. La loi stipule que tous les artistes visuels australiens doivent recevoir une redevance de 5 % lorsque leurs œuvres d'art sont revendues sur le marché pour plus de 1 000 dollars australiens lors d'une deuxième vente ou d'une vente ultérieure. Ce droit dure toute la vie de l'artiste et plus de 70 ans après son décès. Cette loi est désormais applicable en

Australie, et tous les professionnels du marché de l'art, tels que les galeries, les marchands, les grossistes et les maisons de vente aux enchères, doivent verser ce droit de suite à l'organisme chargé de l'application de cette loi, soit la Copyright Agency (l'agence du droit d'auteur). La Copyright Agency est la société de perception ou l'organisme de gestion des droits d'auteur qui collecte et distribue les droits d'auteur pour les écrivains, les éditeurs et les artistes visuels¹⁴. Pour pouvoir mettre en œuvre le nouveau droit de suite, il était très important de travailler avec des professionnels du marché de l'art; c'est pourquoi la Copyright Agency disposait d'un comité consultatif de professionnels du marché de l'art composé de galeristes, de marchands et de représentants de maisons de ventes aux enchères de tout le pays. De cette façon, toute préoccupation ou question soulevée par ces parties prenantes pouvait être comprise et abordée. En 2010 2011, un comité consultatif d'artistes visuels a également été mis sur pied, et celui-ci a contribué à faire connaître ce nouveau droit important pour les artistes visuels au sein de la communauté des arts visuels. Le gouvernement australien a apporté un soutien initial à la mise en œuvre du régime de redevances sur la revente, qui comprenait un nouveau système de technologie de l'information, les frais divers engagés par le comité consultatif et les frais de déplacement du responsable de la mobilisation des peuples autochtones dans les communautés éloignées, régionales et urbaines afin de faire connaître la nouvelle loi aux artistes autochtones. La Copyright Agency prélève des frais d'administration modestes, de l'ordre de 10 à 13 % des redevances, pour couvrir ses coûts. En 2013, le régime a été revu afin que tous les acteurs du secteur des arts visuels puissent fournir leurs commentaires sur ce dernier. Certaines parties prenantes ont encore montré du mécontentement à propos de ce régime, mais la plupart des artistes visuels sont heureux qu'il soit en vigueur, d'autant plus qu'il permet à de nombreux artistes autochtones de bénéficier du droit de suite.

¹³ Article 14 de la Convention de Berne pour la protection des œuvres littéraires et artistiques (1886)

¹⁴ www.copyright.com.au et www.resaleroyalty.org.au sont deux sites Web pertinents de la Copyright Agency

Effet sur les artistes visuels autochtones australiens

En 2009, l'Australie comptait environ 12 800 artistes visuels professionnels. Depuis le 31 décembre 2019, des redevances de huit millions de dollars australiens ont été versées aux artistes visuels australiens. Plus de 64 % des artistes recevant des redevances sont des artistes autochtones australiens, et ils ont reçu 38 % du total des redevances¹⁵. En tant que gestionnaire de la mobilisation des peuples autochtones, poste que j'ai occupé de 2011 à 2016, mon rôle consistait à voyager dans les communautés régionales, éloignées et urbaines d'Australie afin d'expliquer aux artistes visuels autochtones en quoi consistait le régime du droit de suite et de les y inscrire. J'ai également réussi à rencontrer la famille d'Albert Namatjira, le premier artiste visuel autochtone australien de renommée internationale, qui n'avait jamais reçu de redevances pour ses œuvres, ses droits d'auteur ayant été cédés à un éditeur par le gouvernement du Territoire du Nord à la suite de son décès en 1959. Après ces réunions de famille, nous avons inscrit tous les petits

« *Il s'agissait d'une étape monumentale pour les descendants de M. Namatjira, et il était très émouvant de pouvoir leur accorder une certaine reconnaissance et des avantages économiques...* »

enfants et arrière petits enfants de M. Namatjira pour qu'ils reçoivent les éventuels droits de suite lorsque ses tableaux seraient revendus commercialement. Il s'agissait d'une étape monumentale pour les descendants de M. Namatjira, et il était très émouvant de pouvoir leur accorder une certaine reconnaissance et des avantages économiques pour la revente des grandes œuvres de leur grand père et arrière-grand-père. Cela a servi d'inspiration à la famille, qui s'est alors battue pour récupérer les droits d'auteur associés à la succession de M. Namatjira. Finalement, en octobre 2018, les droits d'auteur ont été cédés aux membres de la famille Namatjira, ce qui constituait une énorme victoire ! Albert Namatjira a vécu dans la pauvreté, et ses magnifiques aquarelles sur papier valent aujourd'hui plus de 20 000 dollars australiens sur le marché secondaire en Australie. Il s'agissait donc d'une

étape importante pour les membres de sa famille de recevoir les redevances du droit de suite, et ils peuvent aussi désormais reproduire ses œuvres pour toucher des redevances de droit d'auteur.

Les avantages qui assurent la viabilité économique de nombreux artistes visuels autochtones sont formidables. De nombreux artistes autochtones plus âgés qui ne sont pas en mesure de réaliser autant d'œuvres que les plus jeunes profitent de ces avantages et, lorsqu'ils décèdent, il s'agit d'une source de revenus continue pour leur famille également. Beaucoup d'artistes autochtones qui perçoivent ces redevances vivent dans le Territoire du Nord, qui présente de nombreux cas d'exploitation, car des marchands sans scrupules profitent encore des artistes vulnérables qui ne savent pas lire ou écrire l'anglais ou qui parlent de nombreuses autres langues autochtones avant l'anglais, qui constitue parfois leur quatrième ou cinquième langue. Ce nouveau droit pour les artistes visuels autochtones signifie que s'ils ont vendu leurs œuvres à bas prix initialement, et que leurs œuvres sont revendues commercialement pour plus de 1 000 dollars australiens, ils recevront alors des redevances sur la revente. Le régime a permis d'obtenir le résultat escompté pour la politique, à savoir assurer la viabilité économique des artistes visuels qui ont de faibles revenus et qui ont besoin de ce revenu supplémentaire.

Conclusion

La loi sur le droit de suite en Australie, qui est entrée en vigueur en 2010, est considérée comme une grande victoire pour les artistes visuels, en particulier les artistes visuels Autochtones. La mise en place de ce régime a d'abord été mal accueillie par les médias en raison de la chute du marché secondaire australien, mais d'autres facteurs ont affecté le marché australien des arts visuels, notamment la crise financière mondiale et les modifications apportées aux lois australiennes sur les pensions de retraite en ce qui concerne l'investissement dans l'art. Le droit de suite a apporté plus de transparence à l'industrie des arts visuels, et un plus nombre d'artistes sont au courant de la vente de leurs œuvres d'art. Le régime a atteint l'objectif clé consistant à favoriser les artistes australiens des arts visuels. Il sera intéressant de voir si ce droit seront introduits dans d'autres pays compte tenu du fait qu'il a profité aux artistes visuels autochtones, comme prévu.

¹⁵ www.resaleroyalty.org.au

¹⁶ <https://www.copyright.com.au/2017/11/namatjira-family-legacy-restored/>



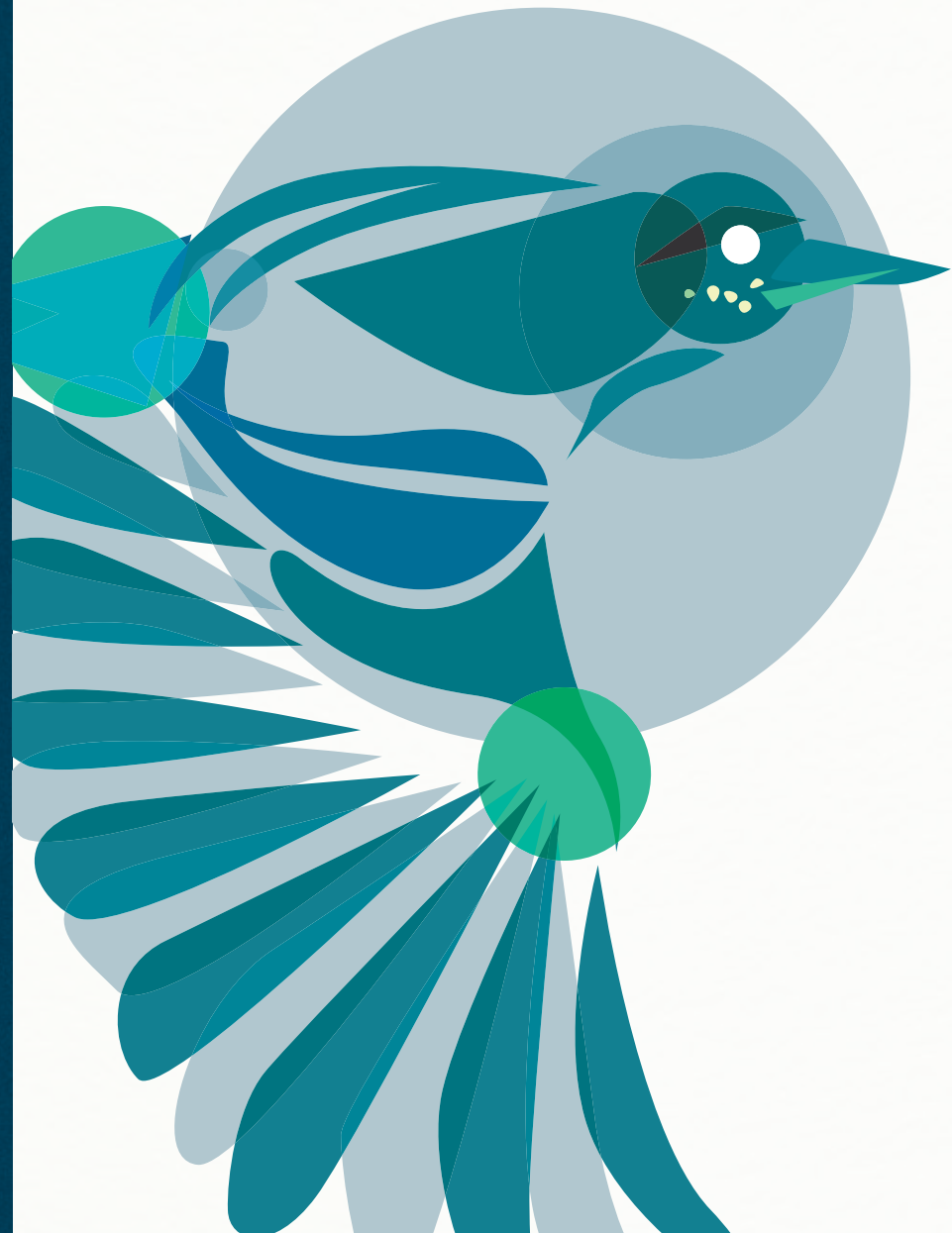
Patricia Adjei

Photographie gracieuseté de Patricia Adjei. Droit d'auteur détenu par l'Australia Council for the Arts.

Patricia Adjei est une Wuthathi de l'île de Mabuiag et une Ghanéenne de Sydney, en Australie. Elle est titulaire d'un baccalauréat ès arts et d'un baccalauréat en droit de la University of New South Wales. Elle travaille actuellement à l'Australia Council for the Arts à titre de directrice des arts et de la culture des Premières Nations. Auparavant, elle était gestionnaire de la mobilisation des peuples autochtones pour l'entreprise Copyright Agency | Viscopy. Elle a reçu une bourse Churchill en 2018 pour étudier l'application pratique des lois qui protègent les droits culturels des peuples autochtones aux États-Unis et au Panama.

Elle a fait partie du Aboriginal and Torres Strait Islander Advisory Panel (comité consultatif des peuples autochtones et des insulaires du détroit de Torres) de la ville de Sydney, et a été membre du conseil d'administration du festival des arts contemporains du Pacifique et du conseil des arts de la scène de Moogahlin.

En 2010, Mme Adjei a travaillé à l'Organisation mondiale de la propriété intellectuelle (OMPI) à titre de boursière en droit de la propriété intellectuelle autochtone. Ce poste a permis de mieux comprendre le travail que la Division du savoir traditionnel effectue en tant que Secrétariat du processus normatif international sur les projets d'instruments internationaux relatifs aux savoirs traditionnels. Adjei a également travaillé comme avocate au Arts Law Centre of Australia et à la National Indigenous TV. Elle est également une auteure publiée, et elle a écrit plusieurs articles et un chapitre d'un ouvrage sur les droits de propriété intellectuelle culturelle des peuples autochtones.



Le système des étiquettes de savoir traditionnel et des étiquettes bioculturelles : une stratégie pour la reconnaissance des droits de propriété culturelle et intellectuelle autochtones par **Jane Anderson, James Francis et Māui Hudson**

Comptant une population de 2 397 personnes, la Nation Penobscot est une tribu reconnue par le gouvernement fédéral américain dont les territoires et les plans d'eau ancestraux comprennent, sans s'y limiter, l'ensemble du bassin versant de la rivière Penobscot. Penawahpskewi est le nom du peuple de la Nation Penobscot, et c'est un mot qui relie les gens à la partie rocheuse de la rivière Penobscot près d'Indian Island et d'Old Town, dans le Maine. De nos jours, les territoires des Penobscots s'étendent sur 123 000 acres et comprennent des terres en fiducie et des terres en fief acquises en vertu de la loi de 1980 sur le règlement des revendications des Indiens du Maine, des terres de réserve et 200 îles situées dans la rivière Penobscot [Newsom et coll. (2014), Francis (2014), Prins et McBride (2007), ainsi que McBride et Prins (2009)].

Les préoccupations concernant la représentation politique, les histoires associées à la dépossession et au développement de l'autodétermination, ainsi que les stratégies pour la reconnaissance de la souveraineté continuent de façonner la politique intérieure et extérieure de Penobscot [Ranco (2005), Ranco et Suagee (2007), ainsi que Loring (2008)]. Au cours des 20 dernières années, plusieurs incidents ont attiré l'attention du public sur les questions relatives à l'autorité tribale, à l'intégrité et à la souveraineté des connaissances, de la langue et des histoires tribales collectées et enregistrées par des personnes qui ne sont pas issues de la Nation Penobscot. La méfiance à l'égard des chercheurs découlant des représentations erronées effectuées sur une longue période a eu de nombreuses conséquences; elle a notamment engendré un profond scepticisme quant aux intentions des chercheurs, et a provoqué l'obscurcissement délibéré, voire ludique, des traditions communautaires (Prins 1998). Un incident survenu en 1998, qui a toujours des répercussions à différents niveaux au sein de la communauté, a entraîné la dissolution

d'une collection d'éléments de culture matérielle et immatérielle des Penobscots qui avait été confiée à Frank T. Siebert, un chercheur qui a travaillé pour et avec la Nation pendant plus de 30 ans.



La méfiance à l'égard des chercheurs découlant des représentations erronées effectuées sur une longue période a eu de nombreuses conséquences; elle a notamment engendré un profond scepticisme quant aux intentions des chercheurs...



Les recherches de M. Siebert étaient principalement axées sur la langue des Penobscots et, grâce à la collaboration et à la mobilisation de la communauté sur une période de 30 ans, la Nation Penobscot et M. Siebert avaient produit une énorme collection de documents sur la langue penobscot. Toutefois, lorsque M. Siebert est décédé, sa collection et ses recherches ont été reçues en héritage par ses filles, puisque c'était leur droit selon la loi¹⁷. M. Siebert n'avait pas une bonne relation avec ses filles, et elles n'avaient quant à elles noué aucune relation avec les membres de la communauté des Penobscots. Tous les documents qui se trouvaient à Old Town et à Indian Island ont été transférés à des institutions situées ailleurs au pays. La propriété des documents de recherche linguistique a été légalement transférée à l'American Philosophical Society de Philadelphie, où la collection se trouve actuellement et atteint 41 pieds linéaires. Les éléments de culture matérielle ont d'abord été prêtés au musée d'archéologie et d'anthropologie de l'Université de Pennsylvanie, puis à l'Abbe Museum situé dans le Maine, et enfin,

¹⁷ À l'époque où il travaillait avec la Nation Penobscot et vivait à proximité de celle-ci, M. Siebert n'était pas très riche. Il vivait dans une petite maison désordonnée remplie d'objets. Après sa mort, la collection de livres rares qu'il avait amassée a été vendue en deux parties chez Sotheby's; la première partie de la collection a été vendue pour six millions de dollars (Lowry 1999), et la seconde partie, pour 12 millions de dollars (Sotheby's 1999).

¹⁸ « Skinner to sell American Indian art collection », 24 septembre 2011, <https://www.liveauctioneers.com/news/auctions/upcoming-auctions/skinner-to-sell-american-indian-art-collection-sept-24/> (en anglais seulement).

en 2006, ils ont été vendus aux enchères à la demande de l'une des filles de M. Siebert¹⁸. La Nation Penobscot n'a aucune idée de l'endroit où se trouvent ces objets. La nature privée de la vente aux enchères a fait « disparaître » les collections, car il n'y a pas de registre public des ventes et des achats individuels. Puisqu'il n'existait aucune politique reconnaissant l'autorité intrinsèque de la Nation Penobscot sur ses collections, les filles de M. Siebert et le personnel de l'American Philosophical Society et du musée de l'Université de Pennsylvanie n'ont pas consulté la Nation Penobscot au sujet de l'avenir de ces objets.

Cet incident a suscité des inquiétudes, car il a mis en lumière le fait que la Nation Penobscot ne disposait d'aucun mécanisme pour garantir le traitement respectueux de la culture des Penobscots par les personnes qui ne sont pas issues de cette communauté. Il a aussi révélé que la Nation Penobscot ne disposait d'aucune infrastructure ni d'aucun processus pour autoriser les recherches ou pour sécuriser et protéger les connaissances culturelles. En 2002, un comité de préservation de l'histoire culturelle a été mis sur pied. James Francis a été le premier président de ce comité, et l'une de ses principales fonctions a été d'agir à titre de conseiller supplémentaire pour le nouveau département de la préservation culturelle et historique. Par la suite, il a été décidé que la Nation Penobscot avait besoin de son propre conseil d'examen institutionnel pour surveiller et évaluer les recherches impliquant les Penobscots et leurs connaissances. Des projets complémentaires ont donné lieu à la mise sur pied d'un groupe de travail sur la propriété intellectuelle composé de dix membres, dont des représentants de plusieurs départements tribaux, notamment l'agence de soutien aux enfants, le département des technologies de l'information, les services de santé autochtones et le département de la planification tribale. Cette décision de réunir différents départements pour traiter les questions associées à la propriété intellectuelle et à la recherche a été le ciment d'une grande partie du travail que la Nation Penobscot réalise aujourd'hui.

Ce projet et la mobilisation qu'il a facilitée ont conduit à trois autres développements tribaux internes : la création du Penobscot Tribal Research and Resource Board (PTRRB) [conseil tribal de recherche et de ressources de Penobscot], l'élaboration de plusieurs protocoles d'entente avec des institutions qui sont importantes pour la Nation Penobscot en raison des collections qu'elles détiennent, ainsi que la mise au point d'un ensemble

d'étiquettes de savoir traditionnel propres à la Nation Penobscot.

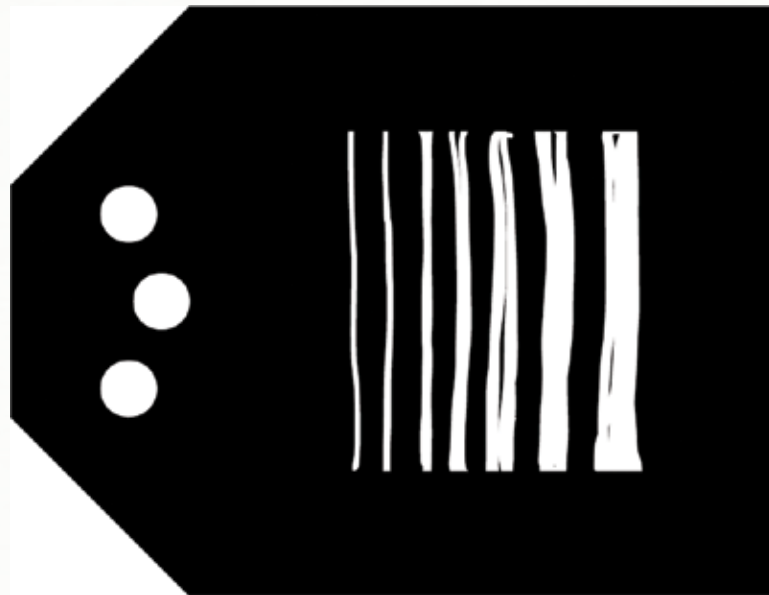
L'utilisation d'étiquettes de savoir traditionnel par la Nation Penobscot est un moyen stratégique de résoudre le problème à cause duquel la Nation Penobscot ne peut pas revendiquer la propriété de grandes collections du patrimoine culturel des Penobscots détenues dans des institutions nationales et internationales. La propriété légale de ces collections échappant au contrôle de la Nation Penobscot, la seule façon réaliste de reconnaître la nature unique de l'autorité, de la gouvernance et des intérêts des Penobscots en ce qui a trait à ces collections a été de résoudre le problème par un autre moyen, à la fois extrajudiciaire et éducatif : le système d'étiquettes de savoir traditionnel élaboré par Local Contexts en 2012.

La mise en œuvre des étiquettes de savoir traditionnel au niveau communautaire permet aux Penobscots d'atteindre deux objectifs majeurs. Premièrement, la communauté Penobscot utilise les étiquettes de savoir traditionnel pour inciter les membres de la communauté à partager des histoires sur des objets qui sont conservés dans des institutions et qui ont été absents de la communauté pendant des générations. Cette interaction renforce notre capacité à raconter les histoires de nos grands parents et d'autres aînés en lien avec ces objets au sein de notre communauté. L'accès à ces objets est un élément important. Bien que la Nation Penobscot dispose d'un portail permettant de visualiser certains objets en ligne, l'accès aux versions numériques de ces objets, qui peuvent être consultées par l'intermédiaire de notre propre système de gestion de contenu (les collections Penobscot sont hébergées sur Mukurtu CMS), est essentiel à ce processus. La négociation avec les institutions afin d'obtenir les copies numériques de biens du patrimoine culturel est donc primordiale pour le partage au niveau communautaire, tout comme la mise en œuvre des étiquettes de savoir traditionnel dans les institutions qui abritent des objets du patrimoine culturel des Penobscot, un produit de l'accès communautaire aux objets. Les étiquettes de savoir traditionnel permettent à la communauté de faire connaître son opinion au sujet des objets qui ont été réduits au silence en étant placés sur les étagères de diverses institutions. Le processus s'autoalimente du fait que plus la communauté a accès à ces objets, plus elle peut s'exprimer à leur sujet. Les étiquettes de savoir traditionnel sont le mécanisme qui permet à la communauté de s'exprimer, d'exercer son autorité et sa gouvernance auprès des institutions et de diffuser ses connaissances à l'échelle communautaire.

Le système des étiquettes de savoir traditionnel et des étiquettes bioculturelles

Les étiquettes de savoir traditionnel

Les étiquettes de savoir traditionnel sont un mécanisme numérique extrajudiciaire et éducatif visant à rétablir l'autorité culturelle autochtone sur les collections autochtones. Les étiquettes de savoir traditionnel sont un outil pratique qui permet aux communautés des Premières Nations, des Métis et des peuples autochtones de définir les voies d'accès et les obligations d'accès aux objets et aux collections du patrimoine culturel numérique. Ils aident également les institutions à faire face aux histoires gênantes liés à la provenance de leurs collections. Il est important de noter que les étiquettes de savoir traditionnel visent à faciliter les relations entre les détenteurs de droits autochtones et non autochtones en corrigeant l'information erronée et en fournissant davantage de renseignements sur les documents afin d'aider ceux qui souhaitent utiliser les documents en dehors des communautés à prendre de meilleures décisions en ce qui a trait à leur réutilisation et à leur diffusion.



Le système des étiquettes de savoir traditionnel a deux objectifs. Tout d'abord, il vise à améliorer et à légitimer la prise de décision au niveau local, ainsi que les cadres de gouvernance autochtones servant à déterminer la propriété, l'accès et les conditions culturellement appropriées pour le partage des collections historiques et contemporaines du patrimoine culturel. Ensuite, il vise à promouvoir un nouveau paradigme de classification, de conservation et d'exposition, ainsi qu'un nouveau flux de travail pour les musées, les bibliothèques et les archives qui détiennent de vastes collections autochtones, en reconnaissant l'autorité autochtone inhérente à ces documents et à leur représentation.

La majeure partie du patrimoine culturel autochtone étant soit légalement détenue par des personnes non autochtones en vertu de la législation sur les droits d'auteur, soit présente dans le domaine public, les étiquettes de savoir traditionnel constituent une solution de rechange pour faire connaître les relations et les autorités en place associées au patrimoine culturel, y compris – et c'est important – son utilisation adéquate, les lignes directrices pour l'action, ainsi que la gestion et la réutilisation responsables. Les étiquettes de savoir traditionnel peuvent être utilisées par les institutions tribales et dans le cadre de projets en ligne, ainsi que dans les bibliothèques, les musées et les archives, pour ajouter les règles et les conditions de gouvernance manquantes ou exclues aux notices de catalogue existantes, ainsi que pour fournir un contexte supplémentaire et définir la réutilisation responsable des documents. Les étiquettes de savoir traditionnel peuvent être utilisées pour inclure des renseignements qui pourraient être considérés comme « manquants » (p. ex. le nom de la communauté d'où ils proviennent), les conditions d'utilisation jugées appropriées (p. ex. si le document est sexospécifique ou s'il fait l'objet de restrictions), si des protocoles adéquats de contrôle des documents ont été suivis (p. ex., de nombreuses tribus ont maintenant des politiques et des accords tribaux pour mener des recherches sur les terres tribales), et surtout, comment contacter la famille, le clan ou la communauté concernés pour obtenir les autorisations appropriées.

Il existe actuellement 18 étiquettes de savoir traditionnel qui ont été élaborées grâce à la collaboration et à la participation de communautés autochtones au Canada, aux États Unis et en Australie. Chacune de ces

Étiquettes bioculturelles.
Droit d'auteur pour l'image détenu par Local Contexts.

étiquettes comporte une icône unique et une explication correspondante. Dans tous les contextes locaux où les étiquettes de savoir traditionnel sont utilisées, l'icône reste la même, mais le texte peut être personnalisé pour refléter les valeurs, les définitions et la gouvernance locales. La constance des icônes permet d'établir une norme visuelle pour toutes les institutions. Cela signifie, par exemple, que les étiquettes de savoir traditionnel des Penobscots peuvent être utilisées pour des produits culturels Penobscot dans des institutions nationales et internationales au Canada, aux États Unis, en France et au Royaume Uni.

Les étiquettes de savoir traditionnel permettent aux communautés autochtones d'inclure d'importants protocoles d'accès au patrimoine culturel qui se trouve actuellement dans les institutions culturelles. Les étiquettes de savoir traditionnel créent un cadre pour tenir avec les institutions de collecte un dialogue différent sur l'accès et les formes de propriété et d'autorité extrajuridiques et culturelles qui entourent ces collections. Il est important de noter que les étiquettes sont également un moyen de fournir un nouvel ensemble de flux de travail procéduraux qui mettent l'accent sur le contrôle du contenu, la conservation collaborative, la gestion éthique et les pratiques de sensibilisation durable. Les étiquettes de savoir traditionnel sont un outil qui permet de s'attaquer de manière productive à l'exclusion historique des peuples autochtones du contrôle de la représentation culturelle, à la réévaluation de l'autorité et de la propriété des collections elles mêmes, ainsi qu'au besoin urgent de changement.

L'initiative des étiquettes bioculturelles

Si les étiquettes de savoir traditionnel ont été conçues pour remédier à l'effacement des noms, de l'autorité et de la gouvernance autochtones sur les collections historiques du patrimoine culturel qui se trouvent actuellement dans les institutions culturelles, l'initiative des étiquettes bioculturelles aborde ces questions de la provenance adéquate, de la transparence des travaux de recherche et de l'intégrité de la recherche dans le domaine des ressources futures, en particulier des ressources génétiques sur les terres et dans les eaux autochtones. L'initiative des étiquettes bioculturelles prévoit de transformer la pratique en se concentrant sur la manière d'encoder de façon conviviale les renseignements sur la provenance autochtone et les responsabilités culturelles dans les données de recherche – des données qui sont recueillies dans le cadre

des pratiques de recherche qui ont lieu dans les contextes autochtones d'aujourd'hui, en particulier dans le domaine des sciences. En tant que stratégie relative à l'utilisation éthique des données numériques, les étiquettes bioculturelles rendent visibles la provenance et l'éthique des collections, soulignent les attentes et le consentement de la communauté quant à l'utilisation appropriée des collections et relient les données aux personnes et aux environnements, ce qui permet de maintenir les relations avec les données au fil du temps et de renforcer la capacité de contrôle des données autochtones par les communautés autochtones. Cette initiative constitue une application pratique des principes de souveraineté des données autochtones aux questions d'accès et de partage des avantages liés aux ressources génétiques.

Comme les étiquettes de savoir traditionnel constituent un moyen d'enrichir les relations entre les communautés autochtones et les institutions du patrimoine culturel, les étiquettes bioculturelles soutiennent les relations entre les communautés autochtones et les organisations scientifiques. Ces relations ne sont pas toujours mutuellement exclusives, car les objets culturels détenus dans les musées font souvent l'objet d'enquêtes scientifiques. L'utilisation des étiquettes garantit que les communautés autochtones participent aux discussions sur la recherche ainsi que sur l'utilisation future des données. Les aspirations des communautés autochtones relatives à un plus grand contrôle des données autochtones couvrent à la fois les connaissances traditionnelles et les données scientifiques associées à leur peuple, leurs terres, leurs eaux et leurs territoires. Les étiquettes de savoir traditionnel et les étiquettes bioculturelles créent parallèlement une transparence sur les droits et les responsabilités culturelles des populations autochtones locales, car les données autochtones sont intégrées dans les institutions nationales et circulent dans les infrastructures numériques mondiales.

Liens pertinents

Collections des Penobscots : <https://penobscot-collections.com/> (en anglais seulement).

Étiquettes de savoir traditionnel : <https://localcontexts.org/tk-labels/>.

Étiquettes bioculturelles : <https://www.enrich-hub.org/bc-labels/> (en anglais seulement).

ENRICH : <https://www.enrich-hub.org/> (en anglais seulement).



Jane Anderson

Photographie gracieuseté de Jane Anderson.

Jane Anderson est professeure agrégée à l'Université de New York. Mme Anderson est titulaire d'un doctorat en droit de la faculté de droit de la University of New South Wales, en Australie. Son travail est axé sur la vie coloniale au regard du droit de la propriété intellectuelle, et sur la protection du savoir et du patrimoine culturels autochtones et traditionnels. Au cours des 20 dernières années, elle a travaillé pour et avec des communautés autochtones et des communautés des Premières Nations pour accéder à de collections de biens relevant de la propriété culturelle et intellectuelle autochtone qui se trouvent dans les universités, les bibliothèques, les musées et les archives, pour les contrôler et pour en récupérer la propriété. Avec la Nation des Penobscot dans le Maine, Mme Anderson offre aux tribus des formations sur le droit de la propriété intellectuelle, la politique et le soutien à la prise de décision tribale concernant les recherches menées sur les terres et les eaux autochtones. Mme Anderson est la cocréatrice d'un système de marquage et de notification du savoir traditionnel, qui constitue une intervention stratégique pour la reconnaissance et la transformation des droits autochtones dans les infrastructures numériques. Avec Māui Hudson, elle est la cocréatrice de l'initiative des étiquettes bioculturelles. Mme Anderson est également la cofondatrice d'ENRICH (Equity for Indigenous Research and Innovation Coordinating Hub), une organisation qui se concentre sur la recherche, l'élaboration de politiques et la mise en œuvre d'outils numériques pour la souveraineté et la gouvernance des données autochtones.



James Francis

Photographie gracieuseté de James Francis.

James Eric Francis père est directeur de la préservation culturelle et historique de la Nation des Penobscot, historien tribal et président du Penobscot Tribal Rights and Resource Protection Board. En tant qu'historien, il étudie la relation entre les peuples autochtones du Maine et le paysage. Avant de travailler pour la Nation des Penobscot, M. Francis a occupé un poste au sein de la Wabanaki Studies Commission, où il a contribué à mettre en œuvre la nouvelle loi sur les études autochtones dans les écoles du Maine. Il a coproduit le film *Invisible*, qui porte sur le racisme vécu par les peuples autochtones dans le Maine et les Maritimes. M. Francis est coprésident du conseil d'administration de l'Abbe Museum et codirecteur de Local Context, une initiative visant à soutenir les communautés autochtones et les communautés des Premières Nations dans la gestion de leur propriété intellectuelle et de leur patrimoine culturel. Il fait également partie du conseil consultatif du Hudson Museum de l'Université du Maine. Il est spécialiste de la recherche historique et est également photographe, cinéaste, peintre et graphiste.



Māui Hudson

Photographie gracieuseté de Māui Hudson.

Originaire de la Nation Whakatōhea d'Aotearoa, Māui Hudson est professeur agrégé et directeur du Te Kotahi Research Institute à l'Université de Waikato. Chercheur interdisciplinaire, il se concentre sur l'application du savoir autochtone à la prise de décisions dans différents contextes contemporains, notamment les nouvelles technologies, les données et l'innovation. Il a coécrit un certain nombre de lignes directrices sur l'éthique, dont *Te Ara Tika: Guidelines on Māori Research Ethics*, un cadre pour les chercheurs et les membres des comités d'éthique, *Te Mata Ira Guidelines on Genomic Research with Māori*, ainsi que *He Tangata Kei Tua Guidelines on Biobanking with Māori*. M. Hudson aide les Māori à prendre part au secteur de la recherche en tant que coorganisateur de SING Aotearoa, la section néo-zélandaise du stage d'été pour la génomique autochtone, et de Te Ahu o Rehua, un réseau de connaissances océaniques interculturelles reliant les compétences dans les domaines du changement climatique, des sciences de la mer et de la navigation avec ou sans instruments. Il défend également les droits et les intérêts des Māori en matière de données par l'intermédiaire du Te Mana Raraunga: Māori Data Sovereignty Network et de la Global Indigenous Data Alliance. Aux côtés de Jane Anderson, il est cofondateur d'ENRICH, une initiative conjointe de l'Université de Waikato et de l'Université de New York, et cocréateur de l'initiative des étiquettes bioculturelles.



L'utilisation des étiquettes garantit que les communautés autochtones participent aux discussions sur la recherche ainsi que sur l'utilisation future des données. Les aspirations des communautés autochtones relatives à un plus grand contrôle des données autochtones couvrent à la fois les connaissances traditionnelles et les données scientifiques associées à leur peuple, leurs terres, leurs eaux et leurs territoires. Les étiquettes de savoir traditionnel et les étiquettes bioculturelles créent parallèlement une transparence sur les droits et les responsabilités culturelles des populations autochtones locales, car les données autochtones sont intégrées dans les institutions nationales et circulent dans les infrastructures numériques mondiales.

—Jane Anderson, James Francis et Māui Hudson





L'art autochtone, quelle que soit sa forme, fait partie intégrante de l'histoire des Premières Nations, des Métis et des Inuits, de notre présent et de notre avenir. La peinture, le dessin, la sculpture, la musique, la danse, l'artisanat, la littérature, le cinéma et l'échange oral de connaissances traditionnelles autochtones sont tous très appréciés.



-Tony Belcourt

Constitution d'une masse critique de dirigeants autochtones dans le monde des arts

La semaine de la mode autochtone de Toronto par Sage Paul

Je suis la directrice artistique de la semaine de la mode autochtone de Toronto, ainsi qu'une artiste active dans le domaine de la mode et des costumes pour les représentations artistiques, le cinéma, le théâtre et la danse. Bien que ma pratique touche principalement les arts, mon travail me place au carrefour de l'art, de la culture, de la mode et de l'économie. À différents moments au cours de plus de 15 ans de travail professionnel dans le domaine des arts, j'ai travaillé avec des centaines d'artistes autochtones, toutes disciplines artistiques confondues, qui avaient chacun une



L'art est une forme d'expression qui puise sa source profondément en nous et qui constitue un aspect intrinsèque d'une culture unique.



vision artistique distincte et des liens multidimensionnels avec leur situation, leur ascendance et leur culture. L'art est une forme d'expression qui puise sa source profondément en nous et qui constitue un aspect intrinsèque d'une culture unique. De ce fait, l'art et la culture sont vastes, complexes, ancestraux et évolutifs. J'ai vécu et j'ai été témoin d'une création, d'un progrès et d'une célébration incroyables dans les arts et cultures autochtones. Cependant, il y a de tout dans un spectre et ces réalisations exaltantes ont un revers. Dans le cadre de mon travail, je continue de ressentir et de constater les conséquences du mésusage, du manque de

compréhension et du vol de la culture autochtone à des fins lucratives. Autrement dit, l'appropriation culturelle et ses symptômes continuent d'agir comme un obstacle au succès, à l'avancement et à la représentation des peuples autochtones, de notre art et de notre culture.

Lorsqu'il est question d'appropriation culturelle dans le domaine de la mode, de l'artisanat et des textiles, la plupart des gens sont soit fatigués d'en entendre parler, soit conscients du fait qu'il s'agit de la forme d'appropriation culturelle la plus courante, c'est à dire le récit inexact de l'histoire ainsi que l'utilisation abusive ou le vol de l'imagerie et des symboles autochtones. Les stylistes non autochtones s'inspirent souvent de la culture autochtone pour créer des collections de mode d'inspiration autochtone sans consulter les communautés autochtones et sans collaborer avec eux, en effectuant peu ou pas de recherches et en reprenant des stéréotypes courants. De telles collections reposent sur de bonnes intentions maladroites, ou sur la perspective de créer quelque chose de « nouveau » et de vendable. Souvent, l'argument utilisé pour défendre de telles collections est que le créateur a été inspiré par la beauté de la culture autochtone et qu'il l'a en fait honorée. Par exemple, en 2015, une collection appelée « D Squaw » produite par la maison de couture canadienne D Squared a décrit sa collection comme ceci : [TRADUCTION] « L'enchantement des tribus indiennes canadiennes. L'attitude confiante de l'aristocratie britannique. Dans un jeu de contrastes captivant, une ode aux tribus amérindiennes rencontre le noble esprit de la vieille Europe ». Les vêtements de la collection étaient parsemés de formes géométriques,

de morceaux de fourrure, de broderies et de motifs délicatement tissés inspirés des cultures autochtones, le tout sur fond de vêtements d'inspiration militaire britannique. Un certain nombre de questions ressortent de cette description. Tout d'abord, l'utilisation de « D Squaw » est un jeu de mots fondé sur l'insulte désobligeante et raciste « squaw » utilisée pour dénigrer les femmes autochtones. L'utilisation d'insultes racistes a des effets très dangereux qui entretiennent et perpétuent la haine, la violence et l'ignorance. Il est particulièrement inquiétant de voir l'utilisation ignorante d'une telle insulte raciale envers les femmes autochtones; pendant ce temps, les femmes autochtones connaissent des taux d'abus et de violence parmi les plus élevés, et sont les plus susceptibles d'être enlevées ou assassinées. Ensuite, la description de cette collection romance et mythifie les véritables événements et les réalités actuelles de la colonisation des peuples autochtones par des colonisateurs comme les Britanniques. Enfin, les compétences et les techniques utilisées dans la collection de mode pour illustrer la culture autochtone effacent et homogénéisent le symbolisme, l'artisanat et l'importance des centaines de cultures autochtones uniques à travers l'Amérique du Nord et les connaissances millénaires que ces compétences renferment. Les projets du genre perpétuent le droit d'exploiter et de voler les peuples autochtones pour en tirer un profit.

Ce type d'appropriation culturelle manifeste se produit de moins en moins souvent, car les gens sont de plus en plus conscients du fait qu'elle est inauthentique, offensante et raciste, ou qu'elle sert de prétexte pour encourager le racisme. De nos jours, lorsqu'il est question de la création d'œuvres par des peuples autochtones ou d'autres peuples issus de la diversité ou à leur sujet, l'appropriation culturelle est taboue et elle est souvent au premier plan lorsque la création d'une œuvre culturelle est envisagée. Cette perspective pourrait gagner en popularité à mesure qu'il devient plus courant de répondre aux attentes de la société en matière de diversité et d'inclusion dans les différents secteurs d'activité. De nombreuses organisations et entreprises sont tenues de garantir l'authenticité et l'intégrité de l'œuvre culturelle qu'elles créent ou dont elles s'inspirent. Toutefois, la plupart de ces initiatives en faveur de la diversité ne sont que cosmétiques ou unilatérales. Lorsqu'on voit un projet en apparence « autochtone » ou « issu de la diversité », il est important de se demander : « Que s'est-il passé dans les coulisses de ce projet? Que s'est-il passé dans les échanges sur la collaboration ou dans le

cadre de la relation? » Actuellement, le moyen le plus largement accepté pour s'assurer que les créateurs représentent de façon appropriée les personnes issues de la diversité consiste à fournir des preuves, par exemple en montrant des visages de personnes issues de la diversité dans le cadre d'une campagne de marketing ou en cochant la case « diversité » sur un formulaire. Ces tactiques ne répondent pas aux questions précédentes, pas plus qu'elles ne prouvent que l'inclusion de personnes autochtones n'était pas qu'une simple mise en scène ou que le créateur autochtone avait réellement un pouvoir de décision.

Par exemple, un concepteur autochtone est embauché pour prendre part à un projet « d'inspiration autochtone » piloté par un responsable non autochtone. Toutefois, le responsable du projet a réduit le titre du poste à « concepteur autochtone », et la description du poste souligne que le candidat devra agir en tant que consultant et non en tant que concepteur principal jouant un rôle créatif clé. Dans ce scénario, le responsable peut cocher sur sa liste le fait qu'il a engagé un concepteur autochtone (mais a probablement aussi engagé un concepteur principal), indiquer que le concepteur autochtone a été consulté pendant le projet et déclarer que le projet respecte les principes de diversité et d'inclusion. Dans un tel cas, le concepteur autochtone a été exploité pour soutenir la vision du responsable et s'assurer que le projet est perçu comme étant « authentique » et « diversifié ». Rien ne garantit que les recommandations du concepteur autochtone seront mises en œuvre. En fin de compte, le projet est estampillé à l'extérieur comme étant culturellement approprié, mais à l'intérieur, les échanges et les pouvoirs au sein de la relation ne sont pas équilibrés. Le fait d'inviter une personne autochtone à participer à un projet sans lui accorder une quelconque autorité ou un pouvoir égal sur le projet est un symptôme de l'appropriation culturelle. Dans ce scénario, la personne responsable n'avait pas la compréhension, l'expérience et la confiance nécessaires pour travailler, communiquer ou collaborer avec des personnes en dehors de son cadre habituel (qui est souvent officieusement colonial).

Il y a plusieurs raisons pour lesquelles un collaborateur pourrait ne pas faire confiance à un concepteur autochtone pour jouer un rôle de leadership, notamment les stéréotypes et le racisme, un manque de compréhension par rapport à la manière de planifier le travail entre plusieurs approches

culturelles, le simple fait de ne pas connaître de concepteurs autochtones possédant l'expérience de l'industrie nécessaire pour mener à bien le projet, ou le fait qu'il soutient des pratiques historiquement oppressives, aujourd'hui considérées comme du « colonialisme déguisé ». Lorsqu'il s'agit de mode, d'art ou de commerce, il existe un lien avec l'oppression et l'exclusion historiques des peuples autochtones et la marchandisation à bon marché de notre art et de notre culture. Avant la colonisation, l'art et les cultures autochtones étaient essentiellement utilitaires – se manifestant dans la mode, la poterie, l'architecture et la nature –, et ils étaient créés avec un but et une signification porteurs d'une valeur immense. Depuis la colonisation, la valeur culturelle, monétaire et fonctionnelle des œuvres réalisées par les créateurs autochtones a été réduite à des marchandises digests et kitsch. Cela a des répercussions sur les artistes autochtones d'aujourd'hui, car ils ne disposent que d'espaces symboliques où présenter leurs œuvres ou les vendre au détail; ils sont en concurrence sur un marché d'œuvres, de stéréotypes ou de biens d'inspiration autochtone inauthentiques offerts à des coûts bien inférieurs, ou encore ils sont contraints de créer des œuvres selon des normes eurocentriques pour être reconnus comme des artistes légitimes. Par exemple, en se promenant dans une grande galerie d'art, on peut voir des peintures représentant la culture autochtone, une peinture réalisée par un artiste appartenant à une poignée d'artistes visuels autochtones idolâtrés ou une exposition spéciale mais temporaire d'art autochtone contemporain. En sortant de la galerie par la boutique de cadeaux, on peut acheter quelques tirages de ces peintures ou quelques bibelots peu coûteux fabriqués en Chine, comme un bijou. De même, on peut se promener dans un centre commercial et trouver des bibelots, des bijoux et des vêtements peu coûteux, d'inspiration autochtone, mais qui n'ont pas été fabriqués par des créateurs autochtones. Ces exemples sont des représentations inauthentiques ou limitées de l'art autochtone présentées dans des espaces courants et destinées à un large public, et ils sont un autre symptôme de l'appropriation culturelle. L'art utilitaire autochtone a peu de visibilité dans les institutions artistiques, et il n'a pas été acquis de manière fiable pour permettre une vente au détail qui contribue à l'essor de l'économie autochtone en raison de pratiques historiques soutenues et de la perception de valeur qui en découle.

L'appropriation culturelle a de graves répercussions sur les populations et les communautés autochtones en raison du vol et de la marchandisation de notre art, de la perception erronée de la valeur de notre art, de la déformation de notre image, de la mythification de l'histoire, de la reproduction du racisme, du manque ou de l'absence totale de leadership et de participation à la prise de décision, ainsi que du maintien d'économies appauvries. Cependant, des outils et des solutions pour lutter contre



l'appropriation culturelle existent et continueront d'émerger. Pour qu'ils soient efficaces, nous devons promouvoir l'espace, appliquer les politiques et favoriser l'enchevêtrement des cultures.

« *Le fait d'inviter une personne autochtone à participer à un projet sans lui accorder une quelconque autorité ou un pouvoir égal sur le projet est un symptôme de l'appropriation culturelle.* »

La promotion d'un espace pour les arts et cultures autochtones peut prendre de nombreuses formes, comme l'embauche d'une organisation pour diriger un département dans une institution, la collaboration avec un artiste, un designer ou un collectif autochtone sur un pied d'égalité, ou la sollicitation de l'avis d'artistes ou des designers autochtones concernant les politiques ou les opérations d'une organisation. Un aspect important et vital de la collaboration à tout projet est la création d'un espace pour le leadership autochtone. Par exemple, notre équipe de la semaine de la mode autochtone de Toronto a approché le Harbourfront Centre afin qu'il présente notre festival dans ses locaux. Nous travaillons avec le Harbourfront Centre en tant que partenaire et non en tant qu'employé. Grâce à ce partenariat, nous avons eu l'autonomie nécessaire et la possibilité de mettre sur pied un festival qui présente la mode autochtone dans des formats artistiques, éducatifs et commerciaux qui ont une incidence positive sur la représentation, la visibilité et la compréhension de la culture autochtone. Dans le cadre de cette relation, le Harbourfront Centre a offert son expertise pour la production de notre grand festival, en assurant notre autonomie dans la production et la programmation du festival et en défendant notre travail aux échelons supérieurs. En disposant d'un espace conçu par et pour les artistes et designers autochtones dans les domaines de la mode, de l'artisanat et du textile, nous avons la capacité de nouer d'autres partenariats qui contribuent à soutenir, à encourager et à promouvoir les artistes autochtones et leur travail, par exemple les partenariats avec

le grand magasin Simons, le Musée des beaux arts de l'Ontario et Nuit Blanche. Notre festival et les partenariats de ce type ont eu une incidence considérable sur les artistes avec lesquels nous travaillons. Nous avons vu des artistes se produire au Tate Museum de Londres, au Royaume Uni, et dans d'autres grandes galeries d'art, maintenir des commerces de détail en ligne à temps plein et lancer des entreprises de premier plan dans le secteur de la mode.

Alors que les créateurs et les dirigeants autochtones comme nous prennent l'initiative de créer des espaces comme la semaine de la mode autochtone de Toronto, les dirigeants non autochtones ont la responsabilité de faire respecter les règlements visant à protéger la culture, l'art et les communautés autochtones. En février 2020, la commission des droits de la personne de la ville de New York a pris ses responsabilités en concluant un accord avec Prada concernant la campagne de vente au détail et de marketing « Pradamalia » de 2018, qui comprenait de petits jouets ressemblant à des caricatures de « blackface ». En raison de l'application d'une politique de tolérance zéro à l'égard du racisme et de l'appropriation culturelle, le personnel de Prada à New York et les cadres de Prada à Milan suivront une formation culturelle, et Prada a reçu l'ordre de fournir pendant six ans la liste des membres de son personnel issus de la diversité. Deux autres excellents exemples de la manière dont la protection des arts et cultures autochtones peut être mise en œuvre sont l'Indian Arts and Craft Act, une loi sur les arts et l'artisanat autochtones qui interdit la publicité mensongère représentant de façon erronée les produits autochtones aux États Unis. Il est illégal d'offrir, de mettre en vente ou de vendre tout objet d'art ou d'artisanat qui suggère faussement qu'il est fabriqué par des Autochtones, qu'il est un produit autochtone ou qu'il est le produit d'une nation ou d'une organisation autochtone particulière. La nation Navajo et sa marque de commerce étaient protégées par cette loi lorsque l'entreprise Urban Outfitters a utilisé le nom de la nation Navajo pour vendre des petites culottes appelées « Navajo Hipster Panties », alors que celles-ci n'avaient rien à voir avec la nation autochtone. L'Organisation mondiale de la propriété intellectuelle (OMPI) a également créé un guide intitulé *Comment protéger et promouvoir votre culture : Guide pratique de la propriété intellectuelle pour les peuples autochtones et les communautés locales*, qui explique comment le droit occidental de la propriété intellectuelle peut protéger la culture autochtone. L'OMPI a pris des mesures pour diffuser les

connaissances et inciter les communautés autochtones à soutenir les créateurs autochtones en leur fournissant les outils nécessaires pour continuer à créer des œuvres tout en les protégeant.

Il est essentiel de fournir des ressources, des connaissances et des formations aux populations autochtones et non autochtones afin d'assurer la protection de la culture autochtone et des œuvres faites par des créateurs autochtones. Cependant, la partie la plus importante de la création d'œuvres et d'œuvres culturelles autochtones significatives et respectueuses, ou de la promotion de relations diversifiées, consiste à prendre conscience de la façon dont nous travaillons ensemble et à nous y engager. Une publication intitulée *Towards Braiding* produite par Elwood Jimmy et Vanessa Andreotti présente la philosophie du « tressage » pour les relations professionnelles et institutionnelles. Le tressage est une philosophie et une ligne directrice qui permettent d'orienter les relations autochtones et non autochtones et qui invitent tous les collaborateurs à diriger et à travailler ensemble, sans effacer les modes de connaissance, les valeurs culturelles ou les méthodes de réalisation des uns et des autres. L'objectif est de tresser des relations qui ne symbolisent ni n'exploitent l'inclusion des individus autochtones, mais qui contribuent plutôt à des relations de travail solides grâce à la mise en commun des processus et des expériences. Cela peut devenir une tâche difficile, car les ensembles de règles et de méthodes établis devront évoluer, se développer et s'adapter pour inclure de nouvelles méthodes de travail.

« Il est illégal d'offrir, de mettre en vente ou de vendre tout objet d'art ou d'artisanat qui suggère faussement qu'il est fabriqué par des Autochtones, qu'il est un produit autochtone ou qu'il est le produit d'une nation ou d'une organisation autochtone particulière. »

On peut citer comme exemple un projet réalisé par l'organisation de la semaine de la mode autochtone de Toronto et le grand magasin canadien Simons. La manière dont les artistes et les designers autochtones

créent et vendent leurs œuvres est très différente de la manière typique dont le grossiste de mode Simons crée et vend ses produits. Règle générale, les artistes autochtones créent des œuvres à petite échelle, et avec de petites équipes ou une seule équipe. Ils créent généralement des modèles au moyen de pratiques et d'images issues ou inspirées de plusieurs générations de connaissances culturelles. Certains designers ou artistes créent des œuvres spécialement pour leur famille, pour une cérémonie ou pour quiconque en fait la demande, et le respect des protocoles culturels et familiaux concernant le lieu et la manière dont leurs œuvres sont présentées ou vendues est laissé à leur discrétion. Enfin, il existe un marché autochtone fort qui prône un modèle de production « slow fashion » (mode au ralenti), qui honore la signification des œuvres, qui comprend à qui elles sont destinées et qui reconnaît la grande valeur de ces œuvres à titre d'œuvres d'art et de produits culturels. À l'inverse, un grossiste traditionnel produit généralement des vêtements à la mode avec de grandes équipes et avec l'intention de faire d'importants profits. Son public est généralement motivé, et n'est pas conscient des pratiques ou des intentions du grossiste traditionnel. Travaillant comme facilitateur et agent de liaison dans le processus, l'organisation de la semaine de la mode autochtone de Toronto s'est associée à Simons et à un groupe de huit artistes et designers autochtones afin d'embellir une partie d'une collection de vêtements conçus par Simons, qui seront vendus dans les magasins Simons. Dans le cadre de cette collaboration, l'objectif était de s'assurer que tous les collaborateurs étaient entendus et fournissaient les ressources nécessaires pour réussir. Au lieu de s'attendre à ce que la semaine de la mode autochtone de Toronto et les designers et artistes responsables du projet livrent la marchandise comme le font habituellement les grossistes, Simons a conclu un partenariat réfléchi et réciproque avec la semaine de la mode autochtone de Toronto, tout en faisant preuve de souplesse et d'ouverture. Les éléments pris en considération comprenaient des mesures visant à garantir la liberté créative des artistes, à établir des calendriers et des modalités de paiement adéquats et réalistes, à gérer et négocier les risques pour tous les collaborateurs, et à diriger les communications publiques et les promotions. Cette collection n'a pas encore été mise sur le marché au moment d'écrire ces lignes, mais nous prévoyons que le projet sera couronné de succès et que la collection

sera bien accueillie par les consommateurs et le public compte tenu de la qualité et de la variété du travail des artistes et de la couverture des médias.

Par le passé et encore aujourd'hui, l'appropriation culturelle a manifestement créé des barrières et des situations d'oppressions pour les populations autochtones, notamment à cause des récits inexacts concernant leur histoire et du mésusage ou du vol d'images et de symboles autochtones, de l'utilisation des visages de personnes issues de la diversité – que ce soit de façon symbolique dans des campagnes de marketing ou pour pouvoir répondre au critère de diversité, ou encore en perpétuant des pratiques historiquement oppressantes. Si la dénonciation de ces réalités par un Autochtone est souvent traitée comme une plainte mineure, il est important de savoir jusqu'où nous sommes allés pour pouvoir nous rendre là où nous souhaitons aller. Encourager les diverses cultures à travailler ensemble est une démarche politique. Il est important de prendre des décisions qui s'appliquent à tous les membres de nos communautés, et qui comprennent la création d'espaces propices à de nouvelles perspectives, l'application de politiques et de lignes directrices qui protègent les personnes, ainsi que le tissage significatif des cultures. On m'a appris à reconnaître que ce que je fais aujourd'hui aura des répercussions sur les personnes qui vivront dans sept générations. Pour pouvoir envisager un avenir florissant caractérisé par l'interconnexion dans une société mondiale, nous devons travailler ensemble et nous faire confiance en tant que collaborateurs égaux dans le cadre d'une relation où nous avons à cœur l'intérêt supérieur de tous les participants.

Sage Paul travaillant en studio. Photographie prise par Richard Lautens/Toronto Star via Getty Images.



Sage Paul

Sage Paul est une Denesuliné tskwe de Toronto, membre de la Première Nation d'English River. Artiste et dessinatrice de mode primée, elle s'impose dans le monde de la mode, de l'artisanat et des textiles autochtones. Par son travail, elle cherche à concilier famille, souveraineté et résistance. Sage est aussi directrice artistique et fondatrice de la Semaine de la mode autochtone à Toronto. On a pu voir de ses œuvres aux Premiers jeudis du Musée des beaux-arts de l'Ontario, au Harbourfront Centre, au Centre for Craft, Creativity and Design de la Caroline du Nord, aux États-Unis, et lors d'un programme organisé à la Semaine de la mode de l'Ouest canadien par le collectif d'art contemporain Ociwan. Sage a créé des costumes pour Kent Monkman, Darlene Naponse, Danis Goulet et bien d'autres encore. Elle fait connaître la mode autochtone, notamment lors d'engagements à la Maison du Canada à Londres, à la revue *The Walrus*, à l'Université Ryerson, à la Semaine de la mode féminine à Toronto et à la Semaine de la mode sud-africaine.

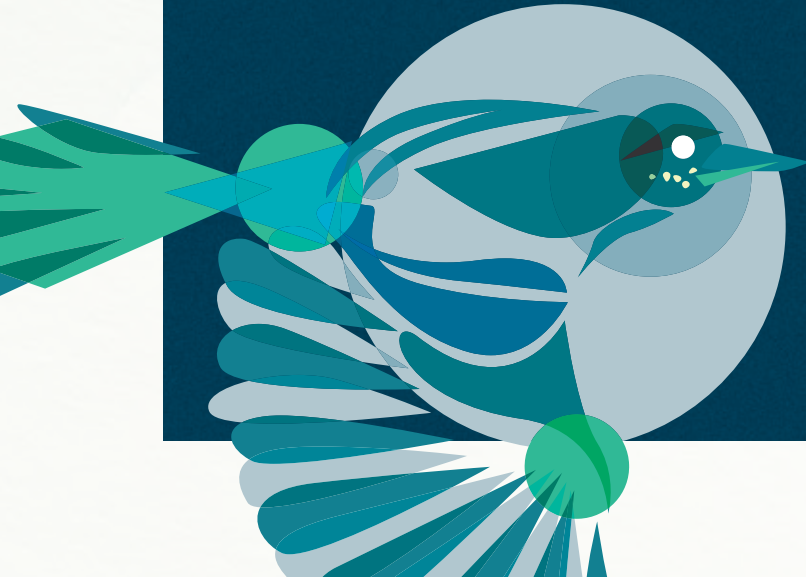
Récemment, Sage a présenté sa collection *Giving Life* au Festival Mode & Design de Montréal et à l'Ohtaapiahki Fashion Week (Calgary). Design Exchange et la Fondation RBC lui ont décerné le prix de la relève en design (« Emerging Designer Award ») en 2017 et elle a été reconnue comme une Femme d'influence (2018), une artisane du changement (« Change Maker ») par le *Toronto Star* (2018), une « cool girl » de Toronto par le magazine *Vogue* (2018) et une pionnière par la ministre de la Condition féminine de l'Ontario (2017). En 2019, elle était candidate au Prix Virginia et Myrtle Cooper pour la création de costumes et au Prix des arts autochtones, tous deux décernés par le Conseil des arts de l'Ontario. Sage siège au conseil consultatif de la Ryerson School of Fashion et aux conseils d'administration de Red Pepper Spectacle Arts et du Fringe Festival de Toronto. Elle enseigne la mode autochtone au Collège George Brown, dans la cadre d'un cours optionnel qu'elle a elle-même conçu.



Alors que les créateurs et les dirigeants autochtones comme nous prennent l'initiative de créer des espaces comme la semaine de la mode autochtone de Toronto, les dirigeants non autochtones ont la responsabilité de faire respecter les règlements visant à protéger la culture, l'art et les communautés autochtones.



—Sage Paul





*Par le passé et encore aujourd'hui,
l'appropriation culturelle a
manifestement créé des barrières
et des situations d'oppressions
pour les populations autochtones,
notamment à cause des récits
inexactes concernant leur histoire et
du mésusage ou du vol d'images
et de symboles autochtones...*



-Sage Paul



Appel à l'action : *Inuit Futures in Arts Leadership Project* par Heather Igloliorte en collaboration avec Renelitta Arluk, Alethea Arnaquq-Baril, Taqralik Partridge, Jessica Kotierk, et Jesse Tungilik

Plus les Inuits et les Inuvialuit seront en mesure de prendre en main leur propre avenir, plus nous serons à même de faire entendre nos voix au sujet de la manière dont nos arts visuels, nos chants, nos histoires, nos spectacles et autres pratiques artistiques sont protégés, partagés et diffusés au sein de nos communautés inuites, au Canada et dans le monde entier. Le seul but de l'initiative *Inuit Futures in Arts Leadership : The Pilimmaksarniq/Pijariuqsarniq Project* est de favoriser, soutenir et améliorer le leadership et la participation des Inuits et des Inuvialuit dans tous les domaines artistiques. Le projet bénéficie d'une subvention de sept ans du Conseil de recherches en sciences humaines qui nous permet de former et d'encadrer les Inuits et les Inuvialuit du nord et du sud du pays, et de soutenir les nouveaux étudiants universitaires et les professionnels des arts afin qu'ils deviennent la prochaine génération de chercheurs et de leaders au sein des secteurs universitaire et artistique dans nos communautés et dans tout le Canada. Notre partenariat a débuté en 2018 avec 17 institutions partenaires initiales situées dans le nord et le sud du pays, et celui-ci poursuit son développement, notamment grâce à l'ajout de nouveaux partenaires et mentors qui partagent notre vision. Notre but ultime n'est rien d'autre que l'autodétermination des Inuits et la souveraineté sur leurs arts. Nous voulons que l'on nous réserve une place à chaque table où il est question de notre culture.

Le projet *Inuit Futures* est dirigé par un groupe de personnes entièrement composé d'Inuits et d'Inuvialuit, qui comprend notamment la Dre Heather Igloliorte (Nunatsiavut – histoire de l'art et pratique de la conservation) qui agit à titre de directrice du projet, Renelitta Arluk (région d'Inuvialuit – écriture et réalisation de pièces de théâtre), Alethea Arnaquq Baril (Nunavut – réalisation et production de films), Taqralik Partridge (Nunavik – arts visuels et du spectacle, écriture et édition), Jessica Kotierk (Nunavut

– muséologie, gestion des collections et archives), ainsi que Jesse Tungilik (Nunavut – arts médiatiques mixtes et administration des arts). Ensemble, nous représentons toutes les régions de l'Inuit Nunangat (les quatre régions inuites du Canada) et nous détenons l'expertise nécessaire à la réalisation de tous les aspects de ce projet. Notre alliance est à la fois pratique et politique : nous nous appuyons sur nos vastes réseaux disciplinaires et régionaux pour contacter les étudiants potentiels de l'enseignement supérieur et les professionnels des arts émergents (appelés *Ilinniaqtuit*, ou apprenants), ce qui nous permet de les jumeler avec des institutions et des mentors en fonction de leurs études, de leurs talents, de leurs intérêts et de leurs aspirations. Toutefois, collectivement, nous représentons une unité qui va au-delà des frontières provinciales et territoriales qui chevauchent l'Inuit Nunangat et nous empêchent souvent de travailler ensemble. Cela nous permet de mettre la solidarité inuite au premier plan dans notre projet au lieu de travailler en vase clos dans nos régions ou nos disciplines respectives. Comme l'a fait remarquer Tom McLeod, membre de la cohorte de la première année et étudiant à l'Université de l'École d'art et de design de l'Ontario, après notre deuxième rassemblement annuel : [TRADUCTION] « La plus grande réalisation de ce projet a été de rassembler les gens qui y participaient ». Nakasuk Alariaq, doctorante à l'Université Concordia, ajoute : [TRADUCTION] « Je n'avais rencontré qu'une seule autre étudiante inuite lorsque j'étais à l'Université Western Ontario », dit-elle. « Le fait qu'il y ait autant d'étudiants universitaires inuits au même endroit et au même moment [...] a renforcé ma confiance en moi et ma confiance dans le domaine des études inuites en général ».

L'idée de mettre sur pied cette initiative est née d'un paradoxe troublant que nous, l'équipe de direction inuite du projet *Inuit Futures*, avons identifié comme étant un problème de longue date ayant des répercussions sur

l'ensemble du paysage artistique circumpolaire et canadien. Par exemple, si une forme ou une autre de production culturelle ou artistique inuite se retrouve dans les collections de la majorité des plus de 2 300 musées et galeries du Canada – des petites galeries d'art dans les maisons rurales jusqu'aux grands musées nationaux –, il est peu fréquent, dans toute l'histoire des musées et des galeries de ce pays, qu'une personne inuite occupe un poste important et de longue durée dans l'un de ces établissements, que ce soit à titre de conservateur, de gestionnaire de collections, de directeur ou d'éducateur. Ces institutions accordent rarement la priorité aux publics inuits et à notre participation à notre propre patrimoine culturel; en fait, elles partent plutôt du principe que leur public est principalement constitué de Qallunaat. Nous avons également fait l'objet d'innombrables films, romans, pièces de théâtre et études, mais nous avons rarement eu accès aux mêmes plateformes et ressources pour devenir nos propres cinéastes, dramaturges ou romanciers, sans parler des multiples autres carrières intéressantes dans le domaine des arts, comme celles de technicien, de designer, de gestionnaire de collections ou de monteur. Nous voulons raconter nos propres histoires et diriger des projets que nous imaginons, et non ceux qui nous sont imposés. Toutefois, les obstacles à la réussite universitaire et professionnelle des Inuits sont nombreux : l'isolement géographique par rapport au sud et l'isolement des Inuits les uns par rapport aux autres, l'accès à l'éducation, et plus particulièrement aux établissements d'enseignement supérieur, le coût élevé de pratiquement tout ce qui se trouve sur nos territoires d'origine, ainsi que l'histoire et l'héritage continu de la colonisation de l'Arctique, pour n'en citer que quelques uns. Bien sûr, les Inuits ont toujours réussi dans l'industrie artistique malgré ces grands défis, si bien qu'aujourd'hui, nous marchons dans les traces de ces Inuits qui ont ouvert la voie dans le monde de l'art, comme l'écrivaine Minnie Aodla Freeman, le rédacteur en chef de magazine, chroniqueur et illustrateur Alootook Ipellie, ainsi que le conservateur July Papatsie, le cinéaste et producteur Zacharias Kunuk, pour ne nommer que ceux-là. Ils ont ouvert une porte qui, auparavant, était fermée aux Inuits, et il nous incombe de garder cette porte grande ouverte pour permettre à d'autres Inuits de passer, afin qu'ils puissent aussi faire une place pour ceux qui viendront après eux. Jason Sikoak, étudiant à l'Université Concordia et membre de notre première cohorte d'Ilinniaqtuit, souligne cet objectif commun en déclarant, dans son profil sur notre site Web : [TRADUCTION] « [Inuit Futures] m'aide, et je

veux à mon tour aider d'autres personnes une fois que j'aurai terminé le programme ». Nicole Luke, une étudiante à la maîtrise et future architecte qui nous a rejoints en deuxième année du projet, fait écho aux propos de M. Sikoak lorsqu'elle affirme : [TRADUCTION] « J'espère qu'un jour, je pourrai être un mentor pour d'autres Inuits ».

Nous travaillons à la réalisation de ces objectifs en créant des occasions pour les Inuits d'acquérir les compétences, les connaissances et l'expérience dont ils ont besoin pour occuper des postes où ils pourront créer, diriger et gérer leur propre culture, d'une manière qui s'inspire plus étroitement du savoir, de la vision du monde et des modes d'apprentissage des Inuits. Notre projet est conçu pour être à la fois souple et adaptatif de manière à permettre de relever les défis liés au perfectionnement professionnel et à la formation en recherche dans le nord et le sud, et adapté à la façon dont les Inuits apprennent, c'est à dire « par l'observation, le mentorat, la pratique et l'effort », ou la valeur inuite Pilimmaksarniq/Pijariuqsarniq, qui relève de l'Inuit Qaujimajatuqangit, notre savoir vivant et notre système de valeurs.

« *Nous voulons raconter nos propres histoires et diriger des projets que nous imaginons, et non ceux qui nous sont imposés.* »

Nos institutions partenaires, qui comptent des universités et une grande variété de petites et grandes institutions artistiques, sont situées dans l'Inuit Nunangat et dans les villes du sud du Canada où la population inuite est importante.

Ensemble, nous réfléchissons soigneusement à la meilleure façon d'intégrer les Ilinniaqtuit dans les petites organisations, où le travail de supervision d'un nouveau stagiaire peut être très prenant si une organisation manque temporairement de personnel ou est surchargée de responsabilités administratives, comme c'est souvent le cas des organisations artistiques du Nord dirigées par des individus autochtones. Nous travaillons avec nos partenaires pour trouver le meilleur moment et la meilleure forme de mentorat qui profite à la fois au formateur et au stagiaire.

De même, nous ne nous contentons pas de parachuter les Ilinniaqtuit dans de grandes organisations institutionnelles partenaires où ils risqueraient de

somber ou de se perdre dans le statu quo. Tous les membres du collectif de dirigeants ont vécu des expériences désastreuses dans les milieux universitaires et artistiques (que nous partageons avec nos étudiants actuels afin que, espérons le, ils ne se retrouvent pas dans des situations semblables à l'avenir). Nous avons tous vécu l'expérience d'être exploités en tant qu'Inuk « symbolique » afin de permettre à une organisation Qallunaat d'être admissible à une subvention du financement, ou de cocher une case dans un rapport final. Nous avons tous travaillé avec et pour ceux qui parlent comme s'ils étaient des alliés, mais qui n'agissent que dans leur propre intérêt; nous avons tous des histoires de gardiens ou de personnes condescendantes ou ouvertement racistes, qui montraient de moins grandes attentes à notre égard.

Nous savons que pour que les Inuits réussissent, nous devons collectivement changer de nombreux aspects des cultures institutionnelles et des structures organisationnelles afin de créer des milieux meilleurs, plus accueillants et plus soucieux des questions culturelles qui favoriseront la réussite des Inuits. Nous voulons que ces stages soient transformateurs, tant pour le stagiaire que pour l'institution. L'une des stratégies que nous employons collectivement à cette fin consiste à organiser des rassemblements annuels qui mettent en avant des orateurs et des dirigeants inuits, mais qui permettent aussi à nos nombreux autres partenaires et mentors, qui peuvent être des Qallunaat ou des collègues autochtones d'autres institutions, de témoigner de l'expérience et du savoir institutionnels inuits. Comme le dit Simeonie Kisa Knickelbein, participante de deuxième année : [TRADUCTION] « C'est merveilleux de pouvoir se poser des questions et de se parler sans avoir à s'expliquer à l'excès ». De plus, le développement de ce réseau de pairs et de mentors autochtones a été inestimable pour notre action collective. Emily Henderson, qui a d'abord travaillé à distance pour l'Inuit Art Foundation comme étudiante titulaire d'une bourse, et qui est aujourd'hui la première rédactrice inuite à temps plein de l'Inuit Art Quarterly, fait remarquer ceci : [TRADUCTION] « Le soutien apporté jusqu'à présent est tout simplement extraordinaire. [...] Non seulement je peux compter sur un solide réseau de mentors pour obtenir de l'aide et des conseils tout au long de ma propre carrière, mais j'ai aussi tissé des liens très forts avec beaucoup de camarades au sein de mon programme, et je suis très enthousiaste à l'idée d'évoluer avec eux ».

Ce travail de transformation est déjà en cours dans certaines de nos institutions partenaires, qui ont consacré du temps et des ressources à la formation et au mentorat des Inuits et des Inuvialuit afin qu'ils deviennent des leaders au sein de leurs institutions. Certaines ont déjà commencé le travail difficile et nécessairement inconfortable consistant à examiner les fondements eurocentriques de leurs institutions et la manière dont elles peuvent changer leurs politiques, leurs processus et leurs cultures de travail, depuis la manière dont elles soutiennent directement les artistes jusqu'à leur personnel, leur direction et leurs conseils d'administration. Cependant, nous voulons plus et nous y travaillons. Nous voulons que *toutes* les institutions de ce pays qui sont les gardiens de notre savoir, de notre créativité, de notre culture et de notre patrimoine prennent également en considération leurs responsabilités envers les Inuits et suivent notre exemple dans le traitement des questions relatives à notre culture. Comme l'a déclaré Theresie Tungilik, administratrice et défenseure des arts inuits, il est grand temps que les Inuits prennent le contrôle de leur propre représentation (Buis et Smith, 2011).

Les dirigeants de ces institutions peuvent y contribuer en donnant la priorité à l'embauche, à la formation et à la promotion des Inuits et des Inuvialuit, en leur fournissant les outils dont ils ont besoin pour réussir à long terme, en partageant les rôles et les responsabilités de leadership à mesure que les Inuits au sein de leurs institutions perfectionnent et renforcent leurs capacités, et surtout, en étant prêts à faire un pas de côté, voire à laisser leur place lorsqu'un Inuk est prêt à les remplacer et apte à le faire. Ce travail est particulièrement urgent pour les organisations qui ont un pouvoir de décision concernant la création et la diffusion de l'art inuit, ainsi que sur le développement des connaissances qui entourent l'art inuit. Notre appel à l'action est le suivant : allez vous rendre public et transparent votre plan visant à encourager et à développer les talents inuits dans les postes qu'ils devraient occuper? Pouvez vous faire de leur recrutement, de leur formation et de leur promotion une priorité dans le cadre d'un plan d'action concret? Nous travaillons ensemble vers l'avenir que nous envisageons, un avenir non seulement équitable mais aussi autonome et autodéterminé. Et nous demandons à nos collègues et partenaires de s'y atteler avec nous en se penchant sur la question, en faisant de la place, en partageant l'autorité et en cédant le pouvoir.



Heather Igloliorte

Photographie de Heather Igloliorte prise par Lisa Graves.

Heather Igloliorte est directrice du projet *Inuit Futures in Arts Leadership: The Pilmaksarniq/Pijariuqsarniq Project*, qu'elle a lancé parce qu'elle voulait voir plus d'Inuits dans les sphères décisionnelles des arts.

Heather est titulaire de la Chaire de recherche universitaire de niveau 1 en arts autochtones circumpolaires à l'Université Concordia, professeure agrégée au Département d'histoire de l'art et codirectrice du bloc de recherche sur les perspectives autochtones au Milieux Institute for Arts, Culture and Technology.

Elle est conservatrice d'art autochtone depuis 2005. Elle publie fréquemment des articles sur des études muséales critiques, les arts circumpolaires et autochtones et les pratiques de conservation. Son essai intitulé «Curating Inuit Qaujimajatuqangit: Inuit Knowledge in the Qallunaat Art Museum» a remporté le titre «Distinguished Article of the Year», décerné par le *Art Journal* en 2017.

Heather est présidente du conseil d'administration de l'Inuit Art Foundation et coprésidente du Cercle consultatif autochtone au Musée des beaux-arts de Winnipeg. Entre autres fonctions, elle siège aussi au conseil d'administration de la Native North American Art Studies Association et au conseil des études de l'Otsego Institute for Native American Art History au musée d'art Fenimore de Cooperstown, dans l'État de New York.



Reneltha Arluk

Photographie de Reneltha Arluk gracieuseté d'Inuit Futures in Arts Leadership Project.

Reneltha Arluk (théâtre et arts de la scène, région inuvialuite) est une Inuvialuite, Dénée et Crie des Territoires du Nord-Ouest. Elle est bachelière en arts (théâtre) de l'Université de l'Alberta et fondatrice de l'Akpik Theatre, une compagnie de théâtre professionnelle autochtone des T.N. O. vouée à établir une authentique voix autochtone du Nord par le théâtre et le conte. Élevée par ses grands-parents sur les sentiers de piégeage jusqu'à l'âge scolaire, elle a acquis dans cette vie nomade les compétences qui allaient faire d'elle une artiste multidisciplinaire accomplie. Reneltha a participé à la création d'un théâtre autochtone au Canada et à l'étranger, parfois de sa propre initiative. Pour l'Akpik Theatre, elle a écrit, produit et exécuté différentes pièces portant sur la décolonisation et mettant le théâtre au service de la réconciliation. L'une d'elles est *Pawôkan Macbeth*, une adaptation de *Macbeth* en langue crie des Plaines qu'elle a écrite sur le territoire du Traité no 6, inspirée par son travail auprès des jeunes et des aînés de la réserve de Frog Lake. Reneltha est devenue la première Inuite et la première femme autochtone à diriger une production au Festival de Stratford. Elle a reçu le prix de direction artistique Tyrone Guthrie-Derek F. Mitchell pour sa mise en scène de *The Breathing Hole*. Reneltha est directrice des arts autochtones au BANFF Centre for Arts and Creativity.



Alethea Arnaquq-Baril

Photographie d'Alethea Arnaquq-Baril prise par Dorota Lech.

Alethea Arnaquq-Baril (film et vidéo, Nunavut) est une cinéaste inuite de l'Arctique canadien, où elle travaille en cinéma depuis 2003. Récemment, elle a lancé avec sa collègue productrice inuite, Stacey Aglok MacDonald, l'entreprise Red Marrow Media, qui produit actuellement le film *Slash/Back* de Nyla Innuksuk, dans lequel un groupe d'adolescentes inuites combattent une invasion extraterrestre à Pangnirtung.

Alethea a réalisé et produit *Angry Inuk*, un documentaire diffusé sur les ondes de CBC, où des Inuits traitent de façon originale et provocante les controverses internationales sur la chasse au phoque. Présenté en première à Hot Docs 2016, où il a remporté le Prix du public, *Angry Inuk* a été sélectionné comme l'un des 10 meilleurs films canadiens au Festival international du film de Toronto en 2016, une distinction suivie de plusieurs prix prestigieux. La même année, Alethea s'est vu décerner la Croix du service méritoire par le gouverneur général du Canada pour ses contributions aux arts en général et au cinéma documentaire en particulier. Toujours en 2016, elle a reçu le Prix d'avant-garde du DOC Institute pour « sa vive sensibilité artistique et son approche avant-gardiste du métier, capables d'inspirer la prochaine génération de documentaristes ». Pour connaître les œuvres antérieures d'Alethea, rendez-vous sur Unikkaat.com/projects/



Taqralik Partridge

Photographie de Taqralik Partridge prise par Dean Tomlinson, Musée des beaux-arts de l'Ontario.

Taqralik Partridge (littérature, arts de la scène et arts visuels, Nunavik) est une artiste de scène (poésie orale et chant guttural), une artiste en arts visuels et une auteure de *Kuujuuaq*, au Nunavik, qui réside maintenant à Kautokeino, en Norvège. Taqralik incorpore le chant guttural dans ses performances. Son travail a été présenté sur la chaîne Radio One de CBC. Elle a fait des tournées avec l'Orchestre symphonique de Montréal sous la direction de Kent Nagano et avec Les productions Troublemakers sous la direction du compositeur Gabriel Thibaudeau, de la Cinémathèque québécoise. Elle est cofondatrice du festival Tusarniq. Ses écrits racontent la vie dans le Nord et dans les centres urbains du Sud, ainsi que le vécu des Inuits. Sa nouvelle intitulée « Igloodik », parue dans la revue *Maisonneuve*, a remporté le premier prix du Concours d'écriture du Québec en 2010 et a été publiée en suédois et en français; sa nouvelle « Fifteen Lakota Visitors » a été retenue dans la sélection finale du Prix de la nouvelle 2018 de CBC. En arts visuels, son œuvre fait actuellement partie de l'exposition itinérante *Among All These Tundras* et de la 22e Biennale de Sydney, en Australie, ouverte en mars 2020.

Parlant couramment le français, l'anglais et l'inuktitut, et ayant vécu et travaillé avec des artistes dans tout le Nunavik, Taqralik compte des décennies d'expérience dans le monde de la littérature et des arts visuels.



Jessica Kotierk

Photographie de Jessica Kotierk gracieuseté d'Inuit Futures in Arts Leadership Project.

Jessica Kotierk (gestion muséale et pratiques archivistiques, Nunavut) est conservatrice et gestionnaire du musée Nunatta Sunakkutaangit à Iqaluit, au Nunavut. Formée au Collège Fleming après des études à l'Université York, elle est aussi l'un des très rares archivistes inuits du Canada. Originaire d'Igloolik, Jessica a acquis des compétences et des connaissances précieuses en gestion de collections et de données au cours de ses études à Toronto et à Ottawa, et de l'expérience pratique dans des établissements au Canada et à l'étranger. Par exemple, elle a travaillé à la préservation et à la documentation de la collection d'écrits inuits de la Collection McMichael d'art canadien, elle a été consultante en art inuit à Berne, en Suisse, et elle a fait des recherches sur l'archéologie inuite à l'Institut culturel Avataq, à Montréal. Avant d'occuper son poste actuel au musée Nunatta Sunakkutaangit, elle a aussi travaillé pour la Société de développement de l'industrie cinématographique du Nunavut. Jessica met son riche bagage de connaissances au service des projets *Inuit Futures*. « Si quelqu'un connaît ses champs d'intérêt et ses points forts, dit-elle, alors il peut les appliquer dans son travail. »



Jesse Tungilik

Photographie de Jessie Tungilik gracieuseté d'Inuit Futures in Arts Leadership Project.

Jesse Tungilik (administration des arts et gestion des collections, Nunavut) est un artiste interdisciplinaire, un administrateur des arts et un défenseur des arts inuits, basé à Iqaluit, au Nunavut. Il a travaillé dans de nombreuses disciplines artistiques et a de nombreux titres professionnels, en commençant comme sculpteur de céramique à la Matchbox Gallery de Kangiqliniq (Rankin Inlet), au Nunavut (dès l'âge de huit ans, et jusqu'à l'âge adulte), avant de travailler au studio Aayuraa de Mathew Nuqingaq à Iqaluit comme artiste joaillier spécialisé dans les fanons, la corne de bœuf musqué, l'ivoire et l'argent.

M. Tungilik travaille également dans le domaine de la sculpture mixte, et ses œuvres ont été exposées, entre autres, au Nunavut Arts Festival, au Great Northern Arts Festival, au Banff Centre for Arts and Creativity et au Musée océanographique de Monaco. Ses œuvres font partie de collections publiques et privées nationales et internationales, comme la collection inuite du Museum Cerny à Berne, en Suisse.

M. Tungilik a été gestionnaire des industries culturelles pour le gouvernement du Nunavut et directeur exécutif de la Nunavut Arts and Craft Association ; il est actuellement agent de liaison avec la communauté inuite pour la Inuit Art Foundation et président du conseil d'administration du Nunatta Sunakkutaangit Museum à Iqaluit, ainsi que président de la Nunavut Arts and Crafts Association.





Les présidents des parlements samis de Norvège, de Suède et de Finlande ainsi que le Conseil sami et le groupe Verddet lors de la signature de l'accord avec les studios d'animation Walt Disney à Oslo en septembre.
De gauche à droite : Per Olof Nuttfi (président du Parlement sami de Suède), Cecilia Pærsson, Aili Keskitalo (présidente du Parlement sami de Norvège), Åsa Larsson Blind (présidente du Conseil sami), Christina Hætta, Anne Lajla Utsi, Veli-Pekka Lehtola, Piia Nuorgam, Karen Anne Buljo et Tiina-Sanila Aikio (présidente du Parlement sami de Finlande).

Arrêt sur image par Anne Lajla Utsi

Pendant longtemps, les industries du cinéma et de la télévision se sont approprié les histoires et les récits des peuples autochtones. Cette appropriation a eu de grandes conséquences sur la vie des peuples autochtones du monde entier. On nous raconte toujours la même histoire, qui réunit les mêmes éléments : « un héros pionnier, un animal mythique, un chaman, et une femme autochtone qui tombe amoureuse du héros pionnier ». Ce scénario – ou un autre du même genre – est utilisé dans des films comme *Pocahontas* et *Il danse avec les loups*, ainsi que dans la série télévisée *Midnight Sun*, entre autres.

Les peuples autochtones n'ont jamais eu le pouvoir de s'affirmer au cinéma et à la télévision. Ce sont toujours des producteurs de contenu non autochtones qui ont les ressources et les possibilités de carrière nécessaires pour raconter nos histoires, et soit ils romancent nos vies, soit ils créent des images stéréotypées qui deviennent l'« unique histoire » des peuples autochtones. Le pouvoir de s'affirmer est tributaire de l'argent, et lorsque nous, les peuples autochtones, ne disposons pas de nos propres organismes de financement pour le cinéma et la télévision – des parties intéressées qui pourraient soutenir nos propres scénarios –, la stigmatisation créée par la déformation de notre histoire peut se poursuivre. Nous ne pourrons jamais nous défaire des étiquettes coloniales et stéréotypées qui nous cantonnent dans des rôles d'êtres « mystérieux et exotiques » si nous n'avons pas la possibilité de raconter nos propres histoires.

Quand j'ai appris que les cinéastes de *La Reine des neiges II* allaient visiter la Laponie (Sápmi) en 2016, je me suis dit : « Eh voilà, c'est reparti... » Ils ont rencontré divers représentants samis et ont voyagé dans de nombreux endroits de la région. À l'époque, j'ai été interviewée par NRK Sápmi, une unité de la société de radiodiffusion norvégienne qui produit des actualités et d'autres programmes en langue same pour la radio, la télévision et Internet, et j'ai dit que nous nous attendions à ce que Disney donne quelque chose à notre peuple en retour si l'entreprise souhaitait s'inspirer de notre culture. Nous nous attendions à tout le moins à ce qu'une version du film doublée en same soit offerte. En toute honnêteté, je pensais que cela n'arriverait jamais.

Le Parlement et le conseil sami ont également appris que les cinéastes de *La Reine des neiges II* avaient rendu visite aux Samis. Ils ont donc écrit une lettre commune à la Walt Disney Company et au producteur du film, Peter Del Vecho, pour les inviter à collaborer avec nous. La lettre soulignait le principe du consentement préalable, libre et éclairé, et que le film devait être culturellement sensible et adapté à la culture samie. Ils ont également invité Disney à retourner en Laponie pour une rencontre. Peter Del Vecho a accepté l'invitation, et lui et les cinéastes sont revenus.



C'était le début de quelque chose s'apparentant à un incroyable conte de fées; non seulement l'histoire qui a ultimement été mise en film, mais aussi l'histoire de la collaboration entre les créateurs du film et le peuple sami. Le Parlement sami de Norvège a mis sur pied un groupe consultatif sami, appelé « Verddet », chargé de travailler en étroite collaboration avec les cinéastes. J'ai été l'une des personnes invitées à prendre part aux activités du groupe.

La première rencontre entre Verddet et les représentants de Walt Disney Animation Studios (WDAS) a eu lieu à Oslo. Nous avons discuté de l'inspiration samie du film, et il nous est apparu très clairement que l'histoire était beaucoup plus inspirée par notre culture que nous l'avions anticipé. Cela a soulevé beaucoup de questions délicates pour nous au sein du groupe consultatif sami; par exemple, avons nous reçu de notre peuple le mandat de permettre aux cinéastes d'utiliser des éléments particuliers de notre culture? Après mûre réflexion, nous avons conclu qu'étant donné que l'histoire était fortement inspirée par notre culture et que WDAS avait également conclu un très bon accord avec notre peuple, nous permettrions aux cinéastes d'utiliser des éléments propres à notre culture dans l'histoire de leur film, comme l'apparence des vêtements et des objets et le concept de lien spirituel avec la nature.

La collaboration entre Verddet et les cinéastes s'est poursuivie très étroitement jusqu'au printemps 2019, puis nous sommes allés visiter WDAS au mois d'avril de la même année. WDAS est situé à Burbank, à Los Angeles – un long voyage pour nous depuis la Laponie, dans l'Arctique. À ce moment là, les cinéastes nous ont présenté une première version du film. Nous avons discuté de certains éléments de l'histoire de « Northuldra » (personnages de *La Reine des neiges II* inspirés des Samis), et nous nous sommes tous sentis à l'aise par rapport au film. Nous avons également rencontré les animateurs qui travaillaient sur le film, et avons eu des discussions détaillées avec eux sur les vêtements et d'autres considérations esthétiques. Nous avons trouvé fascinant et inspirant de rencontrer les responsables de l'animation et tous les cinéastes de *La Reine des neiges II*, et de voir leur travail acharné et leur expertise prendre forme dans les éléments visuels du film.

On pourrait penser qu'une immense entreprise comme WDAS se soucie uniquement de ses intérêts commerciaux, mais en travaillant étroitement avec les cinéastes, nous avons eu le sentiment que ce qui importe avant tout pour eux, c'est l'histoire. Ils sont des conteurs de calibre mondial, et l'histoire était toujours au centre de leur travail. Le groupe Verddet a trouvé que la collaboration avec les créateurs de *La Reine des neiges II* était vraiment respectueuse et professionnelle, et que les cinéastes ont fait tout leur possible pour suivre nos conseils. Nous avons senti qu'ils souhaitaient vraiment être respectueux de la culture samie, ce qui a établi une très bonne base de confiance pour une saine collaboration.

L'accord entre WDAS et le peuple sami représente un changement important pour le monde du cinéma et de la télévision sami et autochtone. Il s'agit là d'une étape prometteuse pour une collaboration respectueuse entre les producteurs (grands ou petits) et les peuples autochtones à l'avenir.

Dans le cadre de cet accord, WDAS a doublé le film en langue same du Nord, et la première de cette version du film présentée dans toutes les régions de la Laponie a accueilli d'innombrables petites princesses samies Elsa et Anna. Une mère nous a dit plus tard que sa fille pensait qu'elle pouvait maintenant choisir la langue same pour tous les autres films : [TRADUCTION] « Choisis la langue same pour le film, maman! » La nouvelle compréhension de cette petite fille est quelque peu douce-amère. *La Reine des neiges II* est l'un des deux seuls longs métrages doublés dans notre langue; toutefois, nous espérons que cette collaboration servira d'exemple même pour le doublage des contenus cinématographiques et télévisuels existants dans les langues autochtones.

La collaboration fructueuse avec WDAS est le fruit du travail acharné de nombreux Samis, de dirigeants politiques samis, du groupe Verddet, de l'équipe de doublage en langue same et de bien d'autres encore. Et même si cela a été parfois difficile, nous pouvons vraiment en être fiers.



Anne Lajla Utsi

Photographie gracieuseté d'Anne Lajla Utsi.

Issue du peuple sami, Anne Lajla Utsi habite dans le village sami de Kautokeino, en Norvège, au nord du cercle arctique. Depuis 2009, elle y travaille comme directrice générale de l'International Sami Film Institute (ISFI), dont elle est l'une des fondatrices.

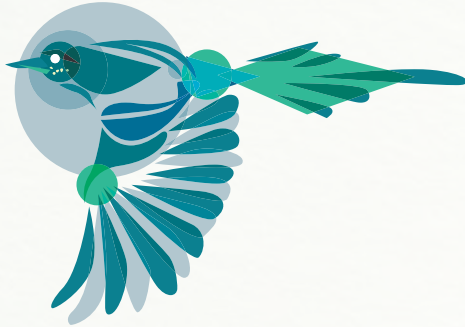
Mme Utsi possède une formation de documentariste. Dans le cadre de son travail à l'ISFI, elle a orienté une nouvelle génération de cinéastes samis, et l'ISFI représente un tournant dans la production cinématographique samie, qui a augmenté de 46 % au cours de cette période et que l'on doit à des réalisatrices dans une proportion de 67 %.

L'ISFI a également entrepris plusieurs collaborations internationales avec des cinéastes autochtones comme l'Indigenous Film Circle, l'Arctic Film Circle et Arctic Chills, ainsi que la création de l'Arctic Indigenous Film Fund, dont Mme Utsi est également membre du conseil d'administration.

Mme Utsi travaille dans l'industrie du cinéma et des médias depuis 25 ans à titre de réalisatrice, directrice de festival de cinéma, journaliste et productrice. Elle est membre du conseil sami des programmes médiatiques, et elle a été conseillère auprès des studios d'animation Walt Disney, dans le groupe d'experts culturels samis qui ont collaboré avec les réalisateurs de *La Reine des neiges II*. Elle est également membre du groupe de réflexion lapon Jurddabeassi organisé par le Sámi Council. Elle est membre de l'Académie européenne du cinéma, et a également été conseillère pour le cinéma autochtone à la Berlinale. Mme Utsi fait partie de jurys de films nationaux et internationaux, est mentore dans le cadre de divers laboratoires et ateliers de cinéma, et représente le cinéma autochtone lors de conférences et de séminaires dans le monde entier. Elle est titulaire d'un baccalauréat en production de documentaires et en production télévisuelle du Lillehammer College, en Norvège. Dans le domaine cinématographique, elle a établi un solide réseau de partenaires internationaux, notamment le Sundance Film Institute, le Fonds des médias du Canada, l'Académie européenne du cinéma, la Berlinale, le Maoriland Film Hub et bien d'autres encore.



À propos de la couverture



La pie

Paramètres et enjeux de l'appropriation induite et du mésusage

Le thème de cette section m'a fait penser à la pie. J'en vois beaucoup, surtout ces temps-ci, car leur plumage contraste avec les tons bruns et ocres du territoire sur lequel je marche. Ces oiseaux font partie de la famille des corbeaux et, comme eux, ce sont des voleurs et des charognards. C'est tout naturel pour eux. Il y a là un lien direct à faire avec le système colonial et la façon dont celui-ci s'arroge certaines choses, parfois sans réfléchir aux répercussions sur les autres communautés et nations.



L'omble chevalier

Appropriation, collaboration et propriété intellectuelle dans le monde des arts

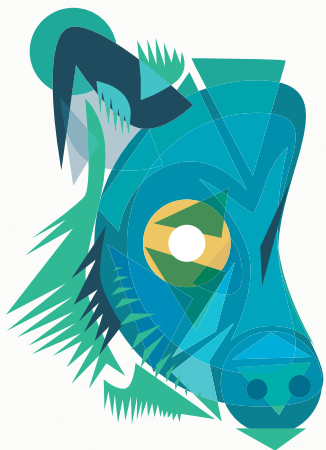
J'ai choisi l'omble chevalier pour ce thème parce que la navigation et les voyages sur de longues distances font partie de son existence. Au début, j'avais choisi le saumon, mais après réflexion, j'ai plutôt opté pour ce poisson, car il est plus nordique que le saumon. De plus, l'omble chevalier revêt une importance spéciale pour les Inuits, alors ce serait un meilleur choix pour démontrer le caractère inclusif de ce projet.



Le huard

Souveraineté et autodétermination en matière d'arts, d'expressions culturelles et de pratiques artistiques

Le huard est territorial, et il lutte ardemment pour défendre ce qui est sien au nom de sa partenaire et de sa famille. Je respecte cette mentalité et je trouve que la lutte pour la préservation du savoir et de l'histoire culturelle revêt une importance semblable. J'aime particulièrement « Écoutez pour entendre nos voix » : comme le huard, nous voulons chanter d'une voix forte pour faire valoir ce qui est à nous et ce à quoi nous croyons.



Le loup

Expériences liées aux mécanismes de protection et aux protocoles dirigés par des peuples autochtones avec l'appui du gouvernement

Cette section a essentiellement trait à la planification et à la collaboration. Pour mettre en œuvre les idées qui y sont suggérées, il faudra compter sur l'appui de nombreuses personnes de disciplines variées et de différentes régions au pays. À mon avis, cette collaboration est nécessaire. La durabilité, le territoire, la préservation de la communauté, la réussite... Pour en arriver à cela, il faut travailler ensemble. Ces systèmes me font penser à une meute de loups.



Le bison

Constitution d'une masse critique de dirigeants autochtones dans le monde des arts

Cette dernière section contenait beaucoup de renseignements intéressants sur certaines industries comme la mode et le cinéma. Il était difficile pour moi de penser à un animal représentatif de toutes ces idées. J'ai donc plutôt réfléchi à la nature du projet dans son ensemble. Selon moi, c'est une question d'élan vers l'avant. Lorsque le livre sera entre les mains des gens, les idées qu'il expose étendront la portée du mouvement progressiste sur le sujet. J'ai immédiatement pensé à un troupeau de bisons. Ensemble, ils sont une force inarrêtable. C'est une communauté qui dépend de la collaboration de chaque individu.



Shaun Vincent

Graphiste métis,
Artiste de la couverture

Shaun Vincent, un Métis de la rivière Rouge, est un graphiste et illustrateur établi dans le quartier historique de Saint-Boniface, à Winnipeg, au Manitoba. Il est aussi fondateur et directeur de la création de Vincent Design Inc., une agence de marketing créatif offrant une gamme complète de services.

Titulaire d'un diplôme d'études supérieures en graphisme du Collège Red River, Shaun a perfectionné sa technique au sein de deux entreprises de Winnipeg avant de se lancer en affaires. Alliant son savoir-faire et son sens artistique à l'inspiration qui lui vient de la nature et du savoir ancestral, il produit des œuvres authentiques de force et de qualité impérissables. Solidement enraciné dans sa ville natale des Prairies et dans la communauté métisse, Shaun est aussi reconnu pour son leadership dans la création et le soutien du design autochtone.



Cérémonie pour la *Couverture des témoins*.
Photographie prise par Jessica Sigurdon, Musée canadien pour les droits de la personne.