

L'art sami

Une conversation entre Katya García-Antón, Charis Gullickson et Synnøve Persen, menée par Knut Ljøgodt

Katya García-Antón, Charis Gullickson, Knut Ljøgodt et Synnøve Persen

Traducteur : Guillaume Mélére



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/12809>

DOI : [10.4000/perspective.12809](https://doi.org/10.4000/perspective.12809)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2019

Pagination : 97-116

ISBN : 978-2-917902-49-3

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Katya García-Antón, Charis Gullickson, Knut Ljøgodt et Synnøve Persen, « L'art sami », *Perspective* [En ligne], 1 | 2019, mis en ligne le 30 décembre 2019, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/12809> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.12809>

L'art sami

Une conversation entre Katya García-Antón,
Charis Gullickson et Synnøve Persen,
menée par Knut Ljøgodt

Depuis quelques années, les artistes samis font l'objet d'une attention croissante, que ce soit en Scandinavie ou à l'échelle internationale, et ils ont porté l'art sami sur le devant de la scène artistique contemporaine. Nous pourrions ainsi citer la récente participation de certains d'entre eux à la *documenta 14* (Cassel ; Athènes, 2017), ou des expositions comme *Sámi Stories*¹ (New York ; Anchorage, 2014-2015), *Let the River Flow* (Oslo ; Stockholm, 2018-2019), ou encore l'actuelle *Histories: Three Generations of Sámi Artists* (Oslo, 2019).

On considère généralement John A. Savio (1902-1938) comme le premier artiste sami, du moins dans l'acception occidentale du terme. Il a sans doute étudié à la National Academy of Arts and Crafts d'Oslo. Ses xylographies dépeignent la vie quotidienne du peuple sami : l'élevage de rennes, le ski et la chasse en montagne ainsi que la vie sauvage environnante. C'est à peu près à la même époque qu'est apparu l'artiste autodidacte Nils Nilsson Skum (1872-1951), originaire de Laponie (une province située au nord de la Suède), dont les dessins traitent des mêmes thèmes. Jusque-là, les descriptions des Samis étaient le fait d'artistes européens non-samis, portant un regard « exotisant » ou perpétuant des préjugés anthropologiques. Il était par conséquent de première importance pour leur identité que les Samis aient leurs propres artistes. À cet égard, Savio et Skum furent des pionniers.

Néanmoins, le peuple sami possédait évidemment une tradition visuelle bien antérieure à cela. Les Samis sont les peuples indigènes de la partie la plus au nord de l'Europe, et ils vivent sur un territoire qui traverse les frontières de la Norvège, de la Suède, de la Finlande et de la Russie. Leur culture est essentiellement nomade, et elle laisse peu de traces matérielles. Ils possèdent un art qui repose sur des pratiques artisanales, le *duodji*, qui sert surtout à décorer des objets sacrés ou d'usage quotidien.

L'artiste d'après-guerre Iver Jåks (1932-2007) a été un pionnier lui aussi, qui a mêlé ses propres traditions samies aux élans du modernisme, découvert lorsqu'il était étudiant à l'Académie des arts de Copenhague. Les installations de Jåks se réfèrent de toute évidence au *duodji*, mais elles s'appuient aussi sur une pensée conceptuelle.

À partir des années 1970, l'art est devenu un facteur de plus en plus important dans le développement de l'identité, de la société et de la politique samies. Il faut



1a-b. Synnøve Persen, avec Kjell Ove Storvik, *Hellige landskap / Sacred Landscape [Paysage sacré]*, 2017, vidéo, collection de l'artiste. Photographies de Kjell Ove Storvik.

se replacer dans le contexte de la politique d'assimilation menée par les gouvernements depuis le XIX^e siècle, par laquelle le mode de vie traditionnel, le langage et la culture samis ont été systématiquement réprimés. La controverse d'Áltá-Kautokeino, qui vit des activistes samis et des militants écologistes joindre leurs forces pour s'opposer à la décision du gouvernement norvégien de bâtir un barrage sur un fleuve important, fut un moment décisif. Le mouvement politique né de ce combat mena à la reconnaissance des droits du peuple sami et à la création du Parlement sami en 1989.

Les artistes ont joué un rôle essentiel dans ce processus, et aujourd'hui encore, ils endossent le costume de leaders de leur peuple. En 1978, huit jeunes artistes fondèrent le Groupe des artistes samis – aussi appelé Máze Artist Group –, l'ancêtre de l'Union des artistes samis. On compte parmi les membres fondateurs Synnøve Persen, Britta Marakatt-Labba et Aage Gaup. Ces artistes se sont principalement formés dans les académies artistiques norvégiennes et suédoises. Pendant qu'elle faisait ses études à l'Académie d'art d'Oslo, Synnøve Persen a dessiné l'une des premières propositions

de drapeau sami, utilisé dans les luttes politiques de l'époque. Si elle est avant tout peintre, Persen est aussi une poète reconnue. Dans une œuvre vidéo récente, la poétique *Sacred Landscape* (fig. 1a-b), Persen se rend dans les régions du Nord pour explorer des lieux que les Samis considèrent comme sacrés ; elle se réapproprie un chapitre oublié de l'histoire. La tapisserie monumentale de Britta Marakatt-Labba intitulée *History* (2003-2007) est une autre œuvre indispensable pour comprendre l'identité samie. En partant des temps mythiques, l'artiste y décrit des scènes et des symboles qui sont au centre de l'histoire et du mode de vie samis. Plusieurs artistes de cette génération – comme Aslaug M. Juliussen, Rose-Marie Huuva et Aage Gaup – se réfèrent dans leurs travaux aux traditions, aux matériaux et aux symboles samis.

De nos jours, une nouvelle génération d'artistes, comme les Finlandais Marja Helander ou Outi Pieski (dont on peut voir le travail cette année à la Biennale de Venise), ou les Norvégiens Joar Nango et Máret Anne Sara, s'intéressent à leur tour à des questions portant sur la société et l'identité samies, et notamment au débat, toujours irrésolu, sur les droits fonciers et les frontières politiques du territoire sami. L'œuvre de Máret Anne Sara *Pile o' Sápmi* a beaucoup fait parler d'elle récemment (fig. 2). Il s'agit d'un projet politique constitué d'une série d'œuvres différentes, qui traitent du droit des peuples samis à faire valoir leur mode de vie traditionnel. Son utilisation de crânes et de bois de cerfs s'inscrit évidemment dans la tradition samie, mais elle évoque aussi le combat de sa famille contre le gouvernement norvégien qui l'a forcée à abattre son troupeau de rennes.

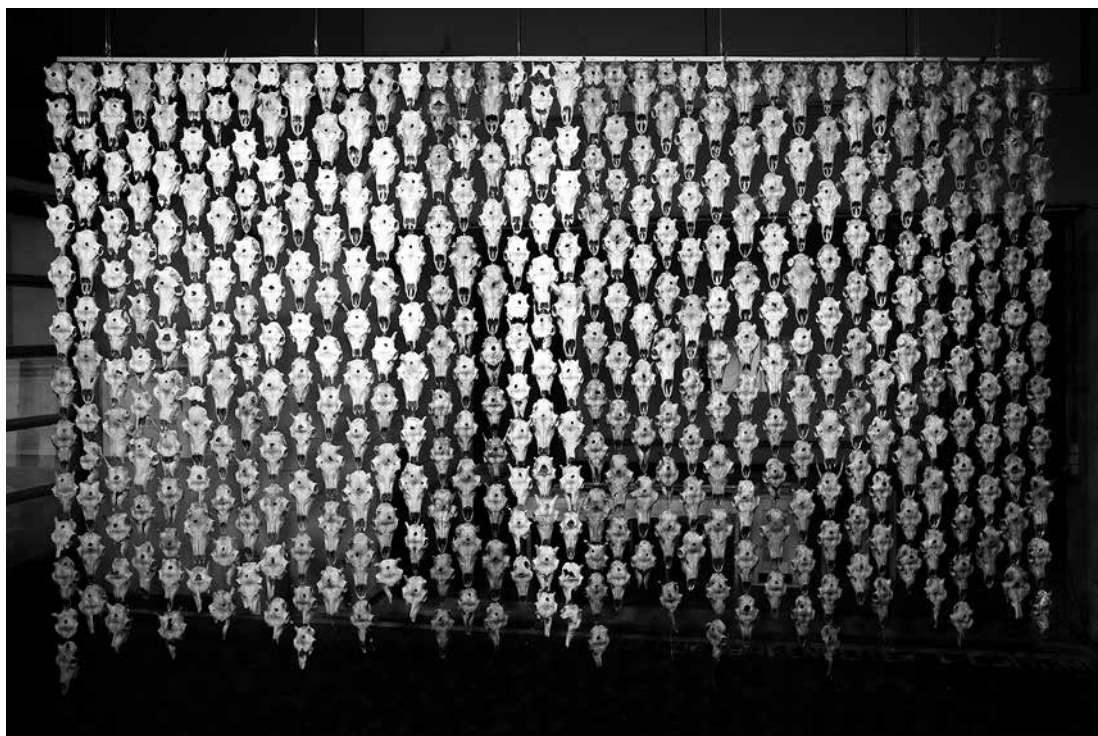
De manière générale, les artistes samis d'aujourd'hui semblent très conscients de leur histoire et de leur identité, et beaucoup réinvestissent des éléments du *duodji* traditionnel. Néanmoins, la plupart d'entre eux – même quand ils se réfèrent à l'histoire ou à la tradition – travaillent avec le langage de l'art moderne et contemporain, et ont recours aux mêmes médias que tous les artistes à travers le monde : peinture, installation, vidéo, photographie, textile... ainsi qu'on peut le voir dans nombre d'expositions récentes. [Knut Ljøgodt]

– **Knut Ljøgodt.** La tradition visuelle samie se concentrait essentiellement dans l'artisanat (*duodji*) qui a déployé une grande énergie à décorer les outils et les objets quotidiens – couteaux, coupes à boire, sacs et vêtements – ainsi que les objets rituels tels que les tambours de chamans (*runebomme*). Dans l'après-guerre, le travail d'Iver Jåks faisait explicitement référence au *duodji*, tandis que d'autres, comme Aslaug M. Juliussen, se sont davantage intéressés à des matériaux en lien avec la culture traditionnelle samie, comme les bois et la peau de renne.

Quelle est l'importance de ces traditions dans le développement de l'art moderne et contemporain, et quel rôle auront-ils à jouer à l'avenir ? Y a-t-il un lien conceptuel entre le *duodjár* historique et l'artiste contemporain ?

– **Charis Gullickson.** Le *duodji* mêle pensée et fabrication. Aslaug M. Juliussen travaille à partir du textile. Son approche de la matière diffère de celle du *duodji* par certains aspects, mais partage aussi

2. Máret Anne Sara, *Pile o'Sápmi*, Cassel, *documenta 14*, juin 2017. Photographie de Matti Aikio.



certains points communs avec lui – par exemple, la place et la puissance qu'elle accorde aux matériaux. Comme dans le *duodji*, le travail artistique de Juliussen part de la collecte de matériaux de l'arrière-pays. Son travail a un autre point commun avec le *duodji*, puisqu'il intègre le système de connaissance sami au sujet des animaux, de la nature et des relations humaines, en particulier ce qui a trait au rôle des femmes dans la communauté samie.

La majorité des artistes avec lesquels j'ai travaillé ont des origines indigènes, ils sont Samis ou natifs d'Alaska, et tous emploient des matériaux en lien avec leur histoire, leur culture, leur lieu d'origine ou leur famille. On peut définir l'artisanat comme quelque chose que les gens portent en eux, c'est une manière incarnée de transmettre une culture aux générations futures.

– **Synnøve Persen.** Au début, j'étais opposée à cette vision et à cette interprétation de l'art sami comme un prolongement de la tradition du *duodji*. C'est l'une des premières questions auxquelles nous avons été confrontés, en tant qu'artistes plasticiens, après la création du Máze Artist Group. Ce fut aussi l'un des sujets de controverse que nous avons dû affronter en tant que groupe, au sujet d'Iver Jåks, au début du Máze, parce que nous racontions une autre histoire. Qui avait le droit de se revendiquer artiste sami ? Fallait-il nécessairement avoir pour cela reçu une formation en *duodji* ? Si oui, de quel type de *duodji* ? Nous nous sommes retrouvés assaillis de questions de ce genre. Les artistes du groupe Máze représentaient la génération qui avait subi dès ses débuts, à l'école – le plus souvent dans des écoles privées – le processus de norvégianisation. Les enfants en bas âge avaient été brutalement arrachés à leur foyer, à leur parents, à leurs frères et sœurs, à leurs grands-parents et à leurs proches, ils avaient été séparés de leur langage et de leur culture pour être jetés dans une existence étrangère, institutionnalisée, avec un seul objectif : s'assurer qu'ils oublient leurs origines samies. Les artistes du groupe Máze ont reçu la meilleure éducation possible, dans les meilleures écoles d'art des systèmes éducatifs norvégien et suédois des années 1970. Pour nous, la tradition artistique occidentale est devenue un point de référence important, alors même que nous entreprenions une exploration consciencieuse de notre propre histoire, dont nous ne savions plus rien.

L'aspect pratique et matériel a toujours été essentiel dans la société samie. Pour faire face à des conditions parfois très rudes, il fallait être un artisan de talent – on fabriquait ce dont on avait besoin avec des outils. J'ai grandi avec des parents, des oncles, des tantes et des grands-parents qui fabriquaient presque tout eux-mêmes. C'est aussi devenu une part de moi-même.

La moitié des membres du groupe Máze étaient des femmes. Elles apportaient le *duodji* doux, à savoir le travail du textile et des peaux, la tradition des vêtements en tricot, etc., qui relevait du domaine des femmes dans la société samie traditionnelle, dans laquelle chacun devait s'en sortir par soi-même. Le *duodji* doux n'avait pas le même statut que le *duodji* dur, qui était le domaine des hommes. Cela signifie aussi que le savoir que les femmes apportaient au groupe Máze n'était pas vraiment reconnu. La plupart des membres masculins du groupe avaient grandi en dehors de la société samie, c'étaient des enfants adoptés par des familles norvégiennes. À partir de là, on s'est opposés à ce que le *duodji* nous serve de point de référence.

D'un autre côté, quand nous avons créé la Sámi Artists Association (SDS) en 1979, il était crucial pour notre organisation que ceux qui travaillaient le *duodji* à un haut niveau d'excellence puissent nous rejoindre et devenir membres. Cela nous a conduits à forger le terme *dáiddaduodji*. L'expression n'est cependant pas un synonyme exact de l'anglais *handicraft*, « artisanat » en français, car il intègre à la fois les dimensions du mot *dáidda* et du mot *duodji*. Le mot *dáidda* a fait son apparition dans la langue samie en 1979, comme une conséquence directe des activités du groupe Máze. Il dérive à la fois du mot finnois

taide, « art », et du sami *dáidu*, « savoir ». Le groupe Máze a ainsi été connu jusqu'en 1979 sous le nom de *Dáidujoavku* (le « Groupe du savoir sami »). Iver Jåks fut une figure centrale dans la formation de ce concept, aux côtés des linguistes Nils Jernsletten, de l'Université de Tromsø, et Pekka Sammallahti, professeur émérite à l'Université de Oulu, et de l'artiste, écrivain et musicien Nils-Aslak Valkeapää.

– **Katya García-Antón.** Il faut bien garder à l'esprit que le mot « tradition » est une invention moderniste, particulièrement répandu aux XVIII^e et XIX^e siècles (à l'époque où nombre de nations se sont construites, que ce soit en Europe ou aux États-Unis, et donc à une époque de formation des récits nationaux), et il a toujours été utilisé dans une perspective hégémonique, dans l'intention d'exclure certaines choses et de donner à d'autres une importance particulière. Nous savons aussi que les traditions, dans la perspective européenne, ont été inventées et réinventées sans cesse, et que ces inventions sont souvent inextricablement liées aux systèmes de pouvoir.

Je commencerais donc par dire que je suis très critique à l'égard d'une définition du *duodji* comme tradition, parce qu'elle vient d'une vision moderne, et qu'à ce titre elle est un autre versant du colonialisme. Le *duodji* est une vision du monde indigène, et elle est donc en opposition avec la modernité. Ce qu'a fait le langage de la modernité (ce qu'a fait le langage du colonialisme), c'est de rabaisser et de reléguer une forme culturelle au rang d'artisanat, et d'en élever une autre au rang d'art moderne et contemporain, avec toutes les connotations positives inhérentes à ces deux derniers termes. Ce processus a tranché entre des communautés, des visions du monde, et des classes sociales. Les mondes indigènes et ceux de la classe ouvrière ont été dévalorisés par ce langage et ce système de classification. L'art moderne et contemporain se définissait par son appartenance au milieu privilégié, hégémonique et colonial de la bourgeoisie. De manière assez ironique, ces systèmes artistiques hégémoniques en sont venus à exploiter les termes mêmes qu'ils avaient, dans leur pratique, relégués au second rang, pour leur redonner du lustre, tout en maintenant le statut inférieur / réprimé de leurs sources (l'artisanat, le primitivisme ont nourri les premières avant-gardes européennes et ont de nouveau servi de référence, dans les années 1960-1970, à ceux qu'on appelait les pionniers de l'art expérimental, en Europe comme aux États-Unis).

Je suis aussi extrêmement critique à l'égard de la vision du *duodji* comme artisanat, ou à sa réduction au statut d'accessoire ou de décoration, ou d'ensemble d'objets rituels et quotidiens. En réalité, le *duodji* est un cadre trop large, trop complexe et holistique, pour que la modernité puisse le comprendre, et elle ne dispose certainement pas d'un langage adéquat pour le décrire. Le *duodji* est une vision du monde samie, il représente le savoir sami et le savoir spirituel sami, la compréhension et le rapport à la nature samis, et le savoir des matériaux disponibles dans la nature. La fabrication des objets n'est que l'un des aspects spécifiques de cette vision du monde, et affirmer que le *duodji* se définit par ces objets revient à accomplir ce que l'on pourrait appeler un épistémicide colonial/moderniste. Ce faisant, la perspective moderne (coloniale) sépare les différents piliers fondamentaux du *duodji*, ce qui revient à détruire la vision culturelle et spirituelle d'une communauté. C'est là, bien évidemment, le processus colonial habituel. Le savoir et la spiritualité samis ont été détruits, ridiculisés ou interdits dès les premiers temps de la colonisation des régions nordiques. Cette destruction est le terreau sur lequel la société nordique s'est développée et s'est construite sous la forme d'États-nations.

Le manque de reconnaissance dont pâtissent de nos jours les visions du monde, les savoirs et la spiritualité samis met en lumière la perpétuation du colonialisme jusqu'à notre époque ; cela se traduit, dans le domaine de l'art, par la conviction arrogante et jamais remise en question que la modernité est le seul cadre dans lequel une société et une culture peuvent exister. Vous pouvez être un artiste sami et décider de travailler avec le langage et l'esthétique moderniste.

Et votre pratique sera reconnue par le cadre moderniste dans lequel vous évoluerez. Cela a été une étape décisive dans le processus d'autonomisation (*empowering*) de la culture samie, et c'est toujours une voie possible pour les praticiens du Sápmi.

Vous pouvez également être un artiste sami et décider de travailler avec le langage moderniste, mais soit pour créer un dialogue entre les différents mondes, soit pour subvertir ce langage – en intégrant par exemple des codes qui ne seront intelligibles qu'à condition de comprendre la vision du monde samie (et ce, que le spectateur soit indigène ou non). Et vous pouvez être un artiste sami et décider que chaque œuvre d'art sera l'occasion d'entrer plus profondément en lien avec les perspectives samies, de renforcer le discours esthétique sami, ou de prendre position pour exiger que les communautés non-indigènes reconnaissent les perspectives samies. Cela étant dit, j'espère qu'il apparaît clairement que la question de savoir quelle est l'importance de ces traditions dans le développement de l'art moderne et contemporain n'est pas la bonne question. J'irai même plus loin, en affirmant que ce n'est pas seulement une question coloniale, mais une question ancrée dans un régime d'épistémicide colonial.

Le terme sami *dáidda* a été inventé dans les années 1970 parce qu'aux yeux du monde de l'art moderne / nordique, le *duodji* n'était pas un champ, ni les *duodjars* des individus qui méritaient le même respect intellectuel (ni la même rémunération économique) que les arts et les artistes modernes. Mes collègues samis ont éprouvé le besoin d'avoir un mot que la scène artistique nordique puisse reconnaître. Les artistes samis sont soudain devenus visibles pour les institutions de la modernité. On peut faire le parallèle avec la création du Parlement sami en 1989, qui avait pour but de créer une structure politique reconnue par le gouvernement norvégien et ainsi donner à la communauté samie une visibilité politique (bien que, comme nous l'avons dit, elle soit rarement entendue politiquement). Le revers de la médaille, c'est que cela a entériné la séparation entre *duodji* et *dáidda*, séparation qui peut nous induire en erreur et nous conduire à nous demander si l'art moderne et contemporain des artistes samis s'inspire du *duodji*. Comme si le *duodji* était une chose du passé, quelque chose d'archaïque, d'immuable, sans aucune pertinence pour notre présent ou notre avenir.

Le fait est que le *duodji* fut au cœur de l'affermissement des mouvements politiques de résistance contre le colonialisme, par exemple au début des années 1950 (avec la création du Conseil sami), et de nouveau dans les années 1970 avec la naissance du mouvement CSV (derrière le slogan « Montrons l'esprit sami »). Aujourd'hui, le *duodji* est toujours la source qui alimente la stratégie de SURVIVANCE (survie, résistance et présence) parmi les nouvelles générations samies.

Dans l'histoire de l'art norvégienne, le traitement d'Iver Jåks a été et continue d'être hautement problématique / colonial. C'est une question sur laquelle nous sommes revenus dans notre exposition *Let the River Flow: The Sovereign Will and the Making of a New Wordliness*. Nous voulions affirmer que Jåks était avant tout un *duodjar*, c'est-à-dire une personne possédant une profonde connaissance du *duodji*, et que cela structure toute sa pratique. C'est la raison pour laquelle un écrivain norvégien a critiqué l'exposition, lui reprochant de vouloir « samifier » Iver Jåks, qui était à ses yeux un vrai moderniste norvégien. De la même manière, considérer Asslaug Juliussen dans une perspective purement formaliste – matérialiste – revient à tomber dans un autre piège colonialiste. Travailler à partir de matériaux comme les bois et la peau de rennes met en jeu quantité de signifiants politiques et spirituels, adressés à ceux qui savent les lire. Ils ne se rapportent pas seulement à une tradition passée, mais à l'essence même de la résistance contemporaine.

Venons-en à la question de savoir si le *duodji* aura un rôle à jouer à l'avenir. Les communautés aborigènes d'Australie utilisaient un fameux dicton de résistance, à savoir que leur terre « avait toujours été et serait toujours » aborigène. Je dirais la même chose du *duodji*,

il a toujours été et sera toujours. Il continuera à se transformer, comme la vie, et continuera à transmettre des savoirs importants à travers les âges. Le *duodji* représente également une compréhension circulaire du temps, selon laquelle la question du progrès, de l'évolution linéaire, n'a pas de sens. Quelle importance le *duodji* a-t-il eu dans la formation de l'art moderne et contemporain (et j'imagine que vous entendez par là l'art produit par les artistes samis) ? Eh bien, le *duodji* et l'art moderne représentent deux visions du monde différentes, qui n'ont cessé de communiquer à travers les siècles. Ce sont aussi deux expériences différentes du colonialisme, qui se tiennent aux deux extrêmes du spectre du pouvoir colonial / moderne. Les artistes samis peuvent s'en inspirer dans leur vie personnelle, ou leur art – quant à savoir si cela sera compris ou « lu » par les spectateurs non-samis, c'est une autre question. Savoir si les artistes samis ont voulu utiliser les cadres des artistes modernes et contemporains est aussi une autre question.

Y a-t-il un lien entre le *duodjar* historique et l'artiste contemporain ? Encore une fois, j'espère que mes propos permettent de comprendre que cette question est coloniale. Les *duodjars* sont encore vivants, le *duodji* est encore vivant, le *duodji* a encore un rôle à jouer aujourd'hui, et j'irai même jusqu'à affirmer que le *duodji* est une pratique futuriste qui propose des formulations pour l'avenir. Mais si vous voulez savoir si les *duodjars* ont une place dans le système de pouvoir de l'art moderne hégémonique, c'est une autre question.

Votre dernière question, concernant la très forte prégnance de la matérialité chez nombre d'artistes contemporains samis, renvoie quant à elle à leur position politique très forte. Matérialité et résistance politique sont inextricables, d'autant plus que le *duodji* a façonné les moments décisifs de l'histoire samie au XX^e siècle. En 2019, l'appareil colonial que les États nordiques continuent d'imposer sur le Sápmi est moins visible qu'il ne l'était il y a cinquante ans, mais il n'est pas moins dévastateur. Les jeunes générations de praticiens qui émergent en Sápmi le savent, ils comprennent qu'il y a urgence à résister avant une assimilation totale et définitive, et ils savent aussi, du fait de l'intérêt croissant du monde de l'art international pour les perspectives indigènes, qu'ils ont un pouvoir inédit pour modifier les perceptions sociales en Norvège et ailleurs. La véritable question est de savoir combien de temps encore l'art norvégien et nordique peut attendre avant de se décoloniser sans passer, du point de vue du monde de l'art international, pour un art passéiste. De nos jours, il est tout simplement inacceptable, culturellement, de ne pas encourager la décolonisation des structures et des systèmes de savoir. Nous devons rattraper notre retard sur les aspirations décoloniales, émanant d'indigènes comme de non-indigènes, qui se répandent comme une trainée de poudre dans la communauté de l'art globalisé.

– **Knut Ljøgodt.** On considère généralement que John Savio est le premier artiste sami à avoir reçu une formation artistique, au sens européen occidental du terme. Ses œuvres font partie des premières représentations visuelles modernes du peuple sami exécutées par un artiste sami (fig. 3). Auparavant, le peuple sami avait été décrit par des ethnographes du XVIII^e siècle et par les artistes voyageurs qui avaient accompagné les expéditions dans le Grand Nord au XIX^e siècle. Parmi les exemples les plus célèbres, mentionnons les peintures de l'artiste français François-Auguste Biard (1798-1882). Les penseurs post-coloniaux tels qu'Edward Said ont soutenu l'idée que les descriptions de personnes de cultures différentes étaient toujours teintées d'exotisme et servaient à justifier la colonisation de ce qui apparaissait comme des peuples non-civilisés². Quoique la question ait évolué ces dernières années, elle reste d'actualité. Les recensements scientifiques ou pseudo-scientifiques de minorités comme les Samis, qui se sont poursuivis durant une bonne partie du XX^e siècle, peuvent aussi être vus comme une stratégie de domination, et demeurent un héritage problématique de l'État-providence scandinave.

Au regard de cette histoire, quelle importance cela revêt-il pour les peuples samis d'avoir leurs propres artistes afin de les représenter, eux et leur identité ? Faut-il protéger l'héritage et la culture samis d'une appropriation par les artistes non-samis ?

– **Katya García-Antón.** Chaque société devrait avoir le droit, l'espace et les moyens permettant à une expression culturelle de s'épanouir, en particulier les communautés indigènes ayant fait l'expérience de la répression brutale et de l'extermination culturelle qui est une marque honteuse à l'origine des États-nations occidentaux – c'est l'un des éléments fondamentaux de la Déclaration des droits humains. Malheureusement pour les peuples indigènes à travers le monde, notamment en Sápmi, le colonialisme n'est pas fini.

La capitale norvégienne, Oslo, en est un exemple criant. Vous n'y trouverez pas une seule rue baptisée en l'honneur d'un sami, qu'il soit un intellectuel, un membre des expéditions dans le Grand Nord, un politicien, une figure spirituelle, etc. Vous ne trouverez non plus aucun monument dans l'espace public reconnaissant les processus coloniaux, la brutalité infligée aux hommes, aux femmes et aux enfants, ou l'extraordinaire Áltá Action de 1978-1983 (la première révolte éco-indigène d'Europe, qui a radicalement changé le cours de l'histoire du Nord), ou la mise en place d'une commission Vérité et Réconciliation qui se poursuivra jusqu'en 2022. Cette dernière fait l'objet de l'un de nos prochains projets à l'Office for Contemporary Art de Norvège (OCA), fruit d'une collaboration de trois années avec KORØ (l'agence pour l'Art public en Norvège).

Nous allons passer commande auprès d'artistes et organiser des débats publics autour de ce processus capital, en abordant les questions du conflit et de la transformation sociale, et ses équivalents dans le monde.

3. John A. Savio, *Ulv og rein I / Gumpék ja buotsuk I* [Loup et renne I], xylographie sur papier, 87/100, Kirkenes, Saviomusea.



Dans ce contexte, les arts deviennent un instrument essentiel dont il faut s'emparer d'urgence, ils sont un catalyseur inestimable de la conscience citoyenne, et ils permettent également à un ensemble de visions culturelles et existentielles de s'affirmer et de se déployer. Il est essentiel que ces visions soient chacune définie par son propre peuple, car eux seuls ont le savoir nécessaire pour le faire. Il en va de leur autonomie à l'égard de leur histoire culturelle. Au sein des systèmes coloniaux toujours en vigueur, ceux qui détiennent le pouvoir colonial tomberont facilement dans le piège de présenter la culture indigène dans une perspective coloniale, sans même s'en apercevoir. En théorie, si nous étions parvenus à une réalité décoloniale / transformée, sans dissymétrie de pouvoir, il serait beaucoup plus facile de prendre en considération la manière dont une voix non-indigène peut s'engager auprès de la culture indigène. Mais dans notre réalité coloniale, où les déséquilibres de pouvoir sont toujours énormes, les professionnels de l'art et les institutions artistiques doivent se servir de leur position pour affronter le problème, avec humilité, en déléguant une partie de leur pouvoir, en s'efforçant de comprendre les perspectives indigènes, afin de donner aux Indigènes l'espace pour mener ce processus par eux-mêmes dans les institutions. Il s'agit d'un impératif éthique. Tout le reste, à ce stade de notre marche vers un monde de l'art décolonial, ne peut que perpétuer le colonialisme. Cela ne signifie pas que des artistes, des commissaires d'exposition, des universitaires, des directeurs de musées, etc. non-indigènes ne peuvent pas nouer le dialogue avec les cultures et les visions du monde samies. Ils doivent établir des liens, et le public des régions nordiques doit avoir un accès à ces perspectives et à ces matériaux culturels. Mais nous devons garder en mémoire qu'il n'y a pas un seul des musées de la région nordique où un professionnel sami occupe un poste à hautes responsabilités. Ainsi, pour que cet engagement des non-indigènes soit éthique et ait du sens, il faut qu'il intervienne sous la forme d'une alliance, dans laquelle toutes les données de l'équation soient équilibrées. Il y a d'innombrables exemples d'artistes non-indigènes qui ont utilisé des motifs indigènes dans leur travail, sans les comprendre, et sans en avoir demandé la permission. Il existe des cas plus sophistiqués d'artistes non-indigènes ayant noué une relation de travail avec un artiste indigène, relation dont les résultats sont visibles dans le travail produit, mais pas dans le crédit ni les rémunérations obtenues du marché de l'art.

Pour que cet engagement soit éthique et ait du sens, il lui faut une permission, il lui faut une compréhension, il lui faut de l'humilité, et il faut qu'il participe à l'autonomisation (*empowerment*) plutôt qu'à l'exploitation de la culture de cette communauté. En ce qui nous concerne, à l'OCA, nous sommes en train de décoloniser nos statuts, notre personnel et notre programmation, comme d'autres institutions importantes commencent à le faire à travers le monde ; nous espérons que, dans les régions du Nord, nous serons rejoints par d'autres dans cette marche. Peut-être qu'un jour, à l'avenir, la balance sera suffisamment équilibrée en Norvège pour qu'un artiste non-indigène ou un commissaire d'exposition puisse poser des questions à un Sami avec respect et une profonde compréhension, dans une approche qui ne soit plus coloniale.

– **Synnøve Persen.** Les artistes samis permettent au passé, au présent et au futur samis de s'exprimer d'une manière et dans un langage qu'aucun politicien ou aucune autorité politique samis ne parvient encore à maîtriser. Les artistes samis sont des représentants essentiels de la société samie moderne, parce que l'art peut rassembler des formes d'expression de toutes les cultures du monde, que ce soit dans les arts plastiques, en littérature, dans la musique, au théâtre, ou quoi que ce soit d'autre de complètement différent. À ce stade, nous voyons des artistes possédant une solide maîtrise du *duodji* traditionnel intégrer dans leur travail des méthodes d'autres cultures, par lesquelles ils peuvent s'ouvrir et ainsi développer

à la fois une compréhension des matériaux profondément ancrée dans le *duodji*, mais qui soit aussi une expression artistique moderne et hautement singulière.

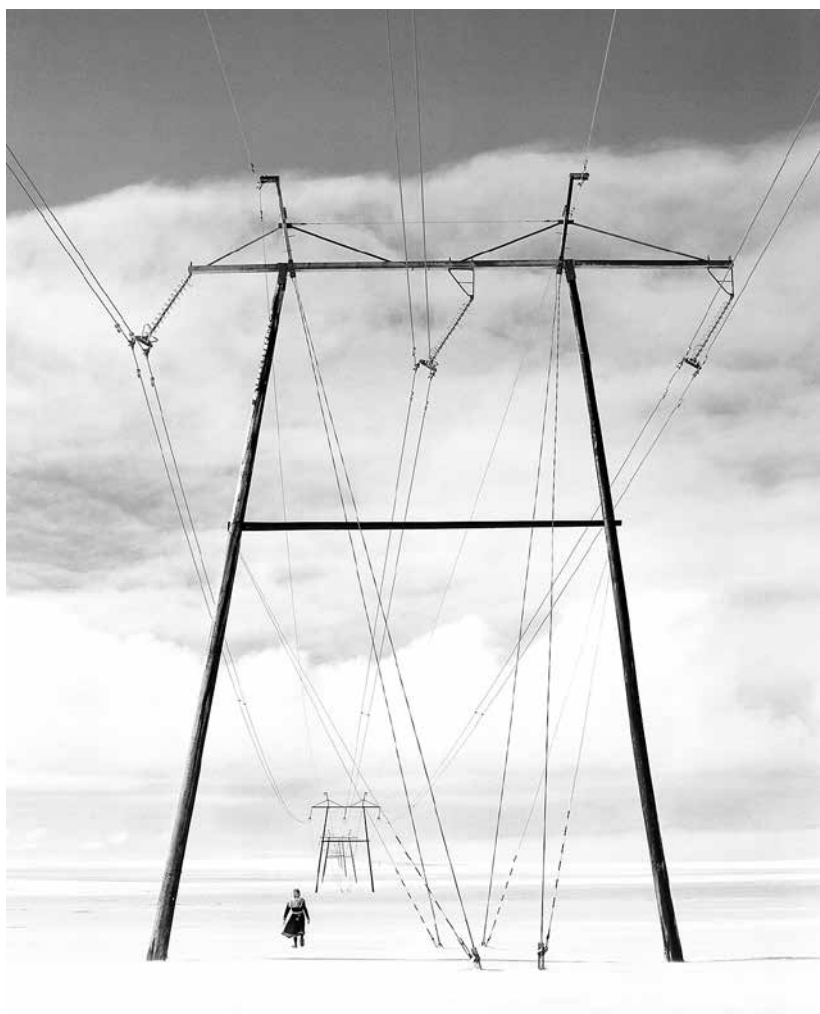
La question de savoir où tracer la limite en ce qui concerne les relations entre les cultures est toujours d'une importance cruciale. L'influence est essentielle au développement de la culture de chacun – on ne peut pas se contenter simplement de reproduire à l'identique de vieilles vérités. L'art constitue un espace dans lequel il est possible de franchir les frontières, d'entrer en contact avec les autres, et la co-existence avec autrui, la confrontation avec un regard neuf sur les choses, sont un élixir vital de l'innovation.

– **Charis Gullickson.** Il est intéressant de réfléchir à l'art du Grand Nord aussi bien du point de vue de ceux qui sont « dedans », les *insiders*, que de ceux qui sont « dehors », les *outsiders*. Pour les *outsiders*, l'Arctique est le lieu d'idées et de dimensions mythiques. Beaucoup de gens l'imaginent comme un endroit sauvage, reculé, vierge et inaccessible. De leur côté, les *insiders* voient le Grand Nord comme une manière de vivre, un lieu de vie familier et débordant d'activité. C'est aussi un lieu d'adaptation, où des environnements complexes et des peuples divers se trouvent confrontés à de nouveaux défis de dimension globale. Les *insiders* considèrent peut-être cette complexité de l'Arctique comme une évidence, tandis que les *outsiders* ignorent la diversité humaine complexe du Grand Nord, qui est fait d'expériences, de discours, de conditions matérielles, de formes culturelles et de mémoires différentes. L'art que produisent les *insiders* s'ancre souvent dans un savoir profond de la culture du Nord. À une époque où l'Arctique devient de plus en plus visible aux yeux du reste du monde, les *insiders* voient en l'art un moyen de donner une voix au Grand Nord. Les artistes racontent des histoires à partir d'un dedans démythifié, et démontrent que le Nord est une notion relative qui dépend de la position et du point de vue de chacun.

– **Knut Ljøgodt.** Dans les années 1970, on a assisté à une réaction politique contre la politique d'assimilation forcée imposée par les autorités nationales, par laquelle la culture et la langue samies, ainsi que le mode de vie traditionnel étaient – et sont toujours – réprimés. Synnøve Persen, vous avez joué un rôle prépondérant dans le mouvement et la controverse dite d'Áltá-Kautokeino que l'on a déjà évoqués plus haut. Vous avez été la co-fondatrice du premier groupe d'artistes samis en 1978 – le groupe Máze – et vous avez participé à la création de l'Union des artistes samis. L'un de vos premiers projets artistiques fut une proposition de drapeau sami, utilisé dans les manifestations de 1979. Ce chapitre important de l'histoire samie a fait l'objet d'une exposition récente, *Let the River Flow*, organisée par l'OCA à Oslo, et dont vous étiez, Katya García-Antón, la commissaire. Une autre membre du groupe Máze originel, Britta Marakatt-Labba, a plus tard réalisé la tapisserie monumentale *Histoire*, qui raconte l'histoire du peuple sami, depuis les temps mythiques jusqu'à aujourd'hui. De nos jours, beaucoup de jeunes artistes comme Joar Nango, Marja Helander (fig. 4) et Máret Anne Sara, travaillent sur des sujets qui font le lien entre les Samis et l'histoire indigène, et la société contemporaine.

Que pensez-vous du rôle politique que l'art et les artistes ont joué dans la formation d'une identité samie moderne ? Et d'après vous, l'art et les artistes ont-ils encore un rôle important à jouer à l'avenir ? Peut-on dire que les artistes ont une place privilégiée dans la société samie, qui les place au même rang que les politiciens et les autres leaders ?

– **Synnøve Persen.** Pour moi, l'art et les artistes sont la force vitale d'une société. Les artistes samis ont été au cœur de la modernisation de la société samie. Ce sont souvent l'art et les artistes qui nouent en premier ces alliances vitales avec d'autres sociétés et d'autres cultures. Un artiste sami ne chante pas uniquement pour les Samis, tout comme il ne peint



pas ses tableaux uniquement pour les Samis. L'art sami parle un langage universel, ce qui lui permet d'avoir un impact dans nombre de débats – souvent dans le monde entier – à condition qu'on le laisse s'exprimer.

4. Marja Helander, *Ánnevárri* [Mount Annivaara], 2002, photographie (c-print chromogénique sur aluminium) issue de la série *Modern Nomads*, 48 × 39,5 cm, Karasjok, The Sámi Collections.

– **Katya García-Antón.** Dans toutes les sociétés, depuis des temps immémoriaux, ce sont les praticiens culturels qui ont bâti les valeurs et les signifiants identitaires des communautés. La Norvège, l'État-nation, n'a que cent ans, et les processus de construction nationale sont encore relativement jeunes. Les peintres de paysage sont devenus à la fois l'instrument et l'expression d'histoires qui allaient définir l'État-nation norvégien. À partir de l'émergence des États-nations (également un produit de la modernité) dans la région du Grand Nord et de la division de la communauté samie, certains aspects, dans l'évolution culturelle de cette communauté, lui permirent de résister à de tels événements.

Ce ne fut pas différent au XX^e siècle. Le paroxysme fut la manifestation du peuple contre la construction du barrage d'Áltá-Gouvdageiadnu en Spámi / Norvège du Nord dans les années 1978-1983 – un moment d'alliance inédit entre populations indigènes et non-indigènes (**fig. 5**



5. Manifestation contre la construction du barrage d'Áltá-Kautokeino au Spámi / Norvège du Nord, 1978-1983. Photographie Áltá Museum.

et 6). Les artistes samis (et d'autres) ont joué un rôle décisif dans l'Áltá Action (comme on l'appelait familièrement) en rejoignant la grève de la faim initiée face au Parlement d'Oslo (ainsi que le fit Synnøve), confectionnant des banderoles et d'autres objets qui ont soutenu et facilité la compréhension de cette action. Aujourd'hui, beaucoup de gens sont d'accord pour dire que l'Áltá Action, si elle a permis la reconnaissance des droits samis, a laissé beaucoup de choses en chantier. La Norvège a par exemple signé la Convention des Nations Unies pour la reconnaissance des droits indigènes³. Néanmoins, le gouvernement ignore régulièrement les appels, les recommandations et les plaintes des Nations Unies concernant ses actions contre les moyens de subsistance et les droits humains des communautés samies.

Dans un contexte aussi dramatique, il n'est pas étonnant que les artistes samis se sentent toujours investis d'une responsabilité et s'engagent à travers leur travail pour résister à cette situation. Leur voix est puissante, sur la scène nationale comme internationale, et elle est à ce titre très précieuse pour les politiciens samis et la société samie.

Sont-ils au même niveau que les politiciens samis, si l'on admet qu'ils se sont les uns et les autres engagés en faveur du respect des droits civiques et politiques ? Je dirais que oui. Mais dans cet engagement en faveur des droits samis, il ne devrait y avoir aucune différence entre les artistes samis et les artistes norvégiens par exemple, qui pourraient eux aussi aller au front et montrer leur intention de bâtir, dans le futur, une Norvège décoloniale, avec un nouveau modèle de société et de nouveaux types de relations entre les peuples et les visions du monde indigènes et non-indigènes ; ou de bâtir une Norvège adoptant une législation environnementale plus stricte, qui soit plus qu'une façade de verdure. Oslo est la capitale verte de l'Europe en 2019. On pourrait se demander de quelle énergie verte on parle. En effet, tout ce qui pourrait en principe permettre à Oslo d'être une capitale verte s'appuie sur la destruction des élevages de rennes et des pratiques de pêche des communautés samies. Nous avons tous le devoir civique de participer à la construction du futur. Les arts nous donnent à tous un instrument puissant pour y parvenir.

– **Knut Ljøgodt.** Maintenant que l'art et les artistes samis gagnent en visibilité sur la scène internationale et que les artistes samis s'emparent de tous les types de médias artistiques, peut-on encore parler d'un art sami ? Si oui, qu'est-ce qui fait sa spécificité samie ? Est-ce qu'il faut que ce soit un art élaboré à partir des traditions samies, comme le *duodji* ? Est-ce qu'il doit aborder des sujets en lien avec l'identité samie ? Ou est-ce tout simplement l'art produit par les artistes de l'ethnie samie ? Qu'advient-il des artistes samis dans le monde de l'art globalisé ?

Des universitaires ont défendu l'idée selon laquelle seuls les historiens de l'art et les commissaires d'exposition ayant des origines samies pouvaient écrire ou organiser des expositions sur des artistes samis, afin de ne pas reproduire les schémas coloniaux. Cette revendication est-elle légitime ? Quels sont les risques et les bénéfices éventuels d'un isolement du monde de l'art sami à l'égard de la communauté globale ?

– **Charis Gullickson.** « Il n’y a pas de règles dans l’art sami. / Il n’y a pas de définition fixe de l’art sami. / Il n’y a pas de limites à l’art sami. » Telles sont les citations que découvrent les visiteurs à l’entrée du Sami Art Museum – un musée fictif et un projet mené conjointement par le Riddoduottarmuseat et le Nordnorsk Kunstmuseum en 2017. Dans le nord de la Norvège, l’art sami et les artistes samis font pleinement partie de la communauté artistique et culturelle, où ils jouent un rôle important. Il reste beaucoup à faire en ce qui concerne la décolonisation, mais il serait improductif d’isoler l’art sami de la communauté globale. Presque tous les projets artistiques sont le fruit d’une collaboration.

Il existe une longue lignée d’artistes d’origine samie partisans de « l’artiste d’abord » ou d’une idéologie post-indigène. Cette phrase implique un rejet des catégories biaisées et mensongères, et insiste sur le fait que l’artiste n’a pas à faire valider son indigénité à travers son art. Comment, dans notre compréhension de l’art, dépasser la perspective du *soit-ou* pour aller vers une perspective du *et-à la fois* ? Les artistes d’origine samie prennent part à la communauté artistique mondiale, et il se trouve qu’ils sont également samis. Ce sont des artistes. En outre, la culture, les légendes et les motifs samis exercent une influence sur le travail d’artistes non-samis.

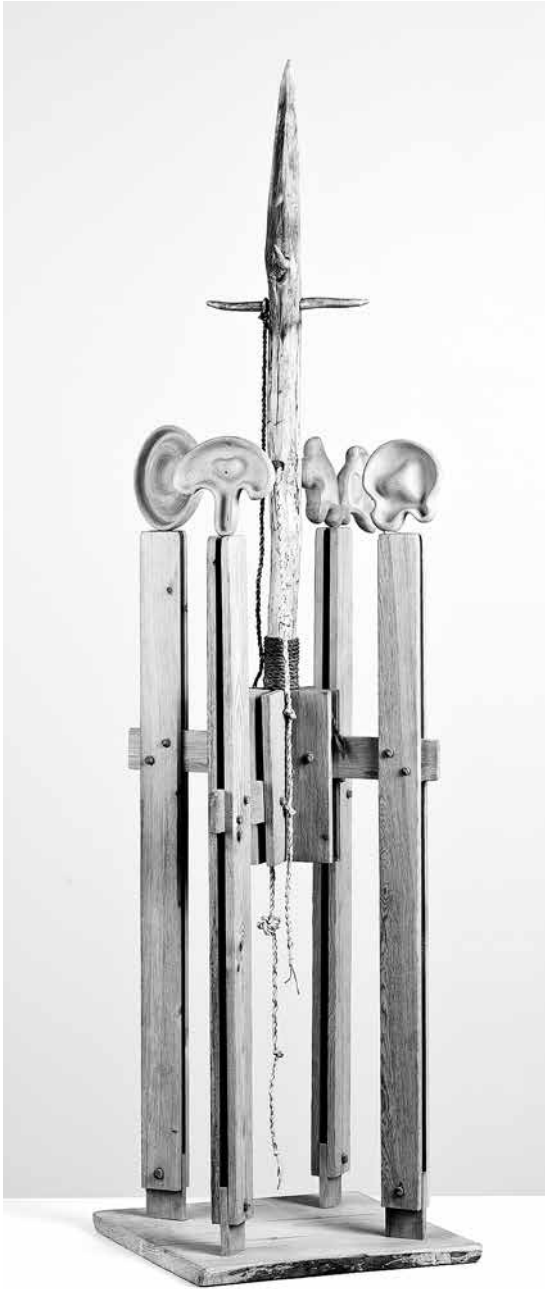
Je n’ai pas d’origines samies, mais je crois pourtant que l’activisme nous rend plus ouverts et attentifs, et améliore notre compréhension des artistes issus des communautés du cercle polaire. Même si je n’ai pas d’origines indigènes, en tant que commissaire d’exposition je me vois comme un avocat pour l’artiste.

– **Katya García-Antón.** Il y a un art sami dans la mesure où il y a des récits et des valeurs centrales à la société samie qui déterminent ses pratiques artistiques. Les artistes samis peuvent néanmoins décider de s’en servir ou non. Dans un cas comme dans l’autre, le travail de ces artistes peut exister dans différents mondes et différents contextes, même si la lecture qu’on en fait pourra dépendre de ces contextes.

La confrontation entre une pratique artistique qui se considère universelle en elle-même, au-delà des nationalités, et une pratique artistique qui parle au nom d’une communauté définie, est une question qui hante le monde de l’art depuis des décennies. L’identité ne naît pas spontanément, c’est une création culturelle. Parfois, les forces qui président à cette création sont d’ordre politique et économique. C’est ce qui fut par exemple au cœur du

6. Britta Marakatt-Labba, *Kråkene / Garjjat* [Les Corbeaux], 1981, broderie de laine sur toile de lin, Årdna – universitetets samiske kulturhus.





7. Iver Jåks, *Balvoscakkit I (Offertory Pillars I)*, 1980, pin, genévrier, os et cuir, 142,5 × 37 × 36 cm, Tromsø, Nordnorsk Kunstmuseum, NNKM.01310.

conflit entre l'expressionnisme abstrait (soi-disant indépendant des questions politiques) et le réalisme social (soi-disant manipulé par un régime politique), quand les États-Unis ont cherché à raffermir leur hégémonie militaire, politique et culturelle mondiale, alors que l'Europe avait été ravagée par la guerre. Une dynamique similaire fut à l'œuvre à la fin des années 1990, avec ce groupe que l'on a désigné par l'expression de Young British Artists, qui étaient supposés représenter une forme très particulière de renaissance culturelle britannique plutôt roublarde, et qui ont replacé Londres sur la carte du monde comme une ville où les choses se passent, et comme une puissance économique.

Dans les situations de répression, de censure, de dictature ou de colonisation, les artistes montent souvent au front pour défendre leur communauté, et mettre leurs récits et leurs valeurs sur le devant de la scène. L'identité artistique peut par conséquent être une arme dont s'emparent les artistes pour dénoncer une situation donnée, comme par exemple la répression politique, sexuelle ou genrée, ou le colonialisme, comme nous en avons eu bien des exemples dans le monde, depuis la nouvelle vague des jeunes artistes palestiniens dénonçant l'occupation israélienne, jusqu'aux combats du mouvement Aids contre la marginalisation politique et sociale que subissaient les victimes du sida aux États-Unis dans les années 1980.

Je ne connais aucun artiste sami dont le travail ne reprenne pas, d'une manière ou d'une autre, les récits (ou des éléments de ceux-ci) et les valeurs dont je parlais au départ, ou qui ne contienne pas une critique (féroce ou contenue) de l'expérience coloniale en Sápmi. Les artistes samis peuvent décider de devenir plus distinctement samis quand ils ont affaire à des régimes coloniaux. Et les artistes samis produisent des œuvres qui vont au-delà de cette expérience.

Il existe néanmoins un discours indigène clairement défini, qui s'est déclaré en tant que tel d'une manière plus visible pour le monde de l'art non-indigène, en particulier depuis les années 1990 avec l'essor des études indigènes, et la décision des Nations Unies de faire du terme d'indigène une tribune politique pour la défense des droits

humains. Cela a participé à la formation de beaucoup d'artistes issus de communautés indigènes. Notre livre récent, *Sovereign Words. Indigenous Art, Curation and Criticism*⁴ (2018) aborde la question de la multiplicité de ces discours à travers le monde. On peut en voir un exemple

récent avec la Biennale de Sydney de 2020, menée par l'artiste aborigène Brook Andrews. Intitulée *Nirin*, c'est la première des grandes biennales traditionnelles à placer la perspective indigène en son centre.

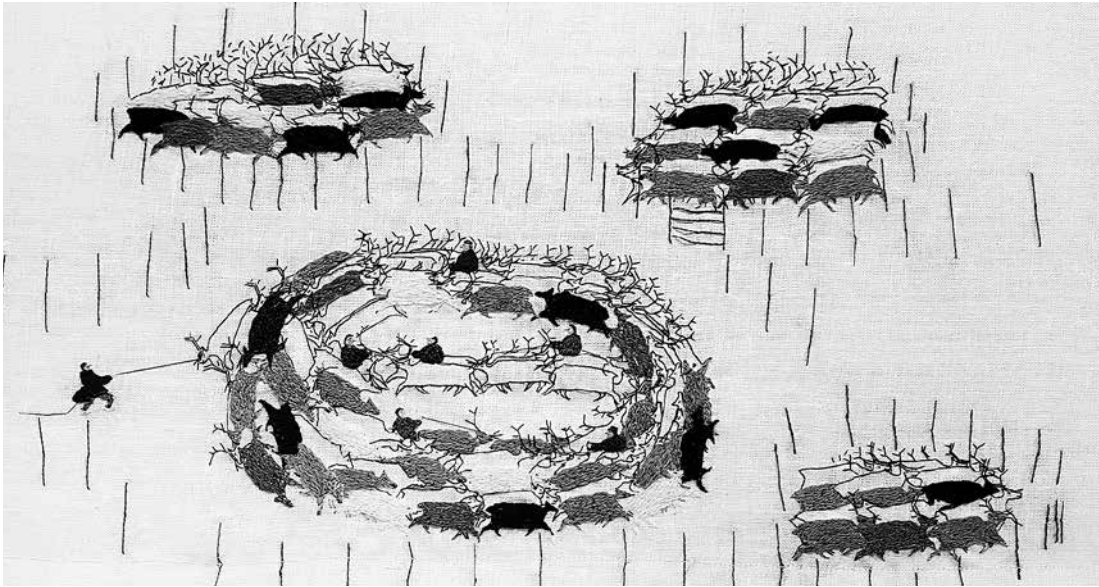
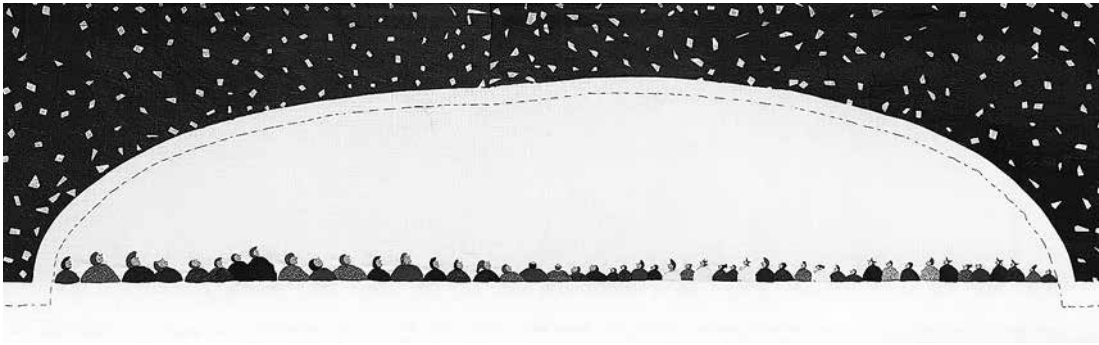
– **Synnøve Persen.** Je crois qu'il est absolument essentiel que des expositions d'art sami soient organisées par des commissaires non-samis. Car c'est là qu'il commence à se passer des choses intéressantes. Comment les autres vous perçoivent ? Comment est-ce qu'ils communiquent ? La co-existence avec autrui est fondamentale dans toutes les cultures. Je n'ai pas peur de la mondialisation. Au contraire, j'y découvre de grandes valeurs – l'ouverture d'esprit, des leçons importantes, la communication, le respect des autres et des différentes valeurs humaines. Les cultures ne sont jamais figées, elles ne cessent de changer du fait des influences extérieures. C'est cette communication qui va dans les deux sens que je trouve tellement intéressante. Il faut que l'on se parle les uns aux autres. C'est la seule chose qui peut nous – et le reste du monde – pousser vers l'avant.

– **Knut Ljøgodt.** J'ai commencé à jouer avec une idée que je ne parviens pas encore à formuler clairement : à savoir que l'art sami s'est avéré par bien des aspects plus moderne que ce qu'on appelle l'art occidental, et en particulier dans le contexte scandinave. C'est par exemple le cas avec la tradition du *duodji*, dans laquelle la culture visuelle, ou l'art, est pleinement intégré à la vie quotidienne – et même à l'existence entière – et non quelque chose de séparé. On peut retrouver chez de nombreux artistes samis des stratégies qui sont d'habitude rattachées à l'avant-garde, comme l'utilisation d'objets trouvés, l'inclusion de pratiques sociales ou performatives. Si tel est le cas, pouvez-vous nous dire en quoi des artistes samis tels qu'Iver Jåks sont restés ouverts aux idées modernistes ? On peut évidemment trouver un parallèle entre l'attitude de Jåks à l'égard de ses installations (fig. 7) – qu'elles sont une chose éphémère – et les traditions nomades du peuple sami, mais on peut tout aussi bien les rapprocher de la pensée conceptuelle, comme celle d'un Joseph Beuys par exemple.

– **Synnøve Persen.** Ce sont des réflexions intéressantes. Certains artistes samis, comme Nils-Aslak Valkeapää, ont affirmé que, selon la vision du monde samie, la vie elle-même était un art. Depuis une perspective occidentale isolée, cela peut paraître étrange. En même temps, cette idée ouvre quantité de manières très excitantes d'envisager le concept même d'art. Si vous voulez parler de l'art comme d'un concept.

– **Charis Gullickson.** Le lien entre art et chamanisme est apparu pour la première fois au XX^e siècle dans le contexte de l'art moderne. Des artistes comme Marc Chagall et Vassily Kandinsky ont puisé leur inspiration dans la tradition magique de l'Occident, l'occultisme, le folklore et le mysticisme. Kandinsky se considérait même lui-même comme un chaman, tout comme Joseph Beuys à la génération suivante. Le parallèle avec le chamanisme tenait aussi aux techniques utilisées par les artistes, par exemple le dessin automatique, la performance, ou les pratiques d'altération de la conscience.

Le chaman sami, le *noaidi*, communique avec l'invisible. Ce faisant, il peut raconter ce que renferme l'avenir. Le tambour sacré et le *joik* sont des intermédiaires qui font passer l'esprit du chaman dans une autre dimension – il s'agit d'une rencontre avec le monde des esprits. Comme l'a dit Iver Jåks : « la façon de penser du *noaidi* était plus vaste que celle d'une personne normale. Je m'efforce de suivre cette voie, en espérant que les spectateurs verront que mon art n'est pas simplement de l'art, mais qu'il symbolise des idées à la dimension de l'univers⁵. » L'art de Jåks rejoint celui de ses contemporains et des mouvements artistiques majeurs du début et de la fin de l'art moderne, depuis la non-figuration du premier



modernisme et de l'objet trouvé jusqu'à l'art des années 1960, du minimalisme jusqu'à l'assemblage. Son choix et son traitement du matériau confèrent une signification à des objets par ailleurs triviaux. Il a permis au spectateur de percevoir le caractère extraordinaire des objets organiques, en se servant des processus temporels et naturels.

– **Knut Ljøgodt.** La reconnaissance de l'art sami, dont témoignent notamment les récentes expositions, à commencer par *There is No Sámi Art Museum* organisée par le Nordnorsk Kunstmuseum en collaboration avec le RiddoDuottarMuseat en 2017, comme la présence d'artistes samis dans les grandes manifestations artistiques internationales mentionnées en introduction de cette discussion, est-elle importante pour les artistes samis ? Cela peut-il conduire à la création d'institutions encore plus fortes au sein de la communauté samie ? Je pense en particulier à un indispensable musée de l'Art sami. Pour aller plus loin, dans les histoires de l'art traditionnelles – qu'elles soient scandinaves ou plus générales – l'art sami n'avait jusqu'à récemment que peu ou pas de place. Ces dernières années, les historiens de l'art, comme ceux qui mènent le Sámi Art research project à la Norway's Arctic University⁵, lui ont accordé une plus grande attention.

Ce processus ne devrait-il pas aboutir à une compréhension plus globale de l'art sami et à son intégration dans une histoire de l'art plus large – dans ce qu'on aime appeler le canon ? Ou bien faut-il complètement abandonner le terme de canon, et plutôt raconter



des histoires de l'art diverses, dans lesquelles les Samis ne seraient que l'une des voix du monde d'aujourd'hui (fig. 8a-d) ?

8a-d. Britta Marakatt-Labba, *Historjá / History* (détails), 2003-2007, broderie sur toile de lin, 39 × 2345 cm, University of Tromsø – Norway's Arctic University.

– **Charis Gullickson.** L'attention croissante accordée à l'art sami a apporté de nouvelles perspectives et a donné une énergie nouvelle à des débats anciens. L'exposition *Sámi Stories* commémorait le 200^e anniversaire de la Constitution norvégienne en apportant l'art et la culture samies aux États-Unis. Pourquoi spécifiquement l'art et la culture samies pour une commémoration norvégienne ? En 1988, le Parlement norvégien a modifié sa constitution pour reconnaître aux Samis le statut de peuple.

Je voudrais aussi parler du projet *There Is No Sámi Art Museum*. Pendant deux mois, en 2018, le Nordnorsk Kunstmuseum (NNDK) tel que nous le connaissons aujourd'hui a cessé d'exister. À la place est apparue une fiction qui a transformé, physiquement et conceptuellement, le NNDK de Tromsø en possible Dáiddamusea (musée de l'Art sami ; fig. 9). Cette transformation s'est traduite par la transformation de l'intérieur et des façades du musée, l'exposition d'une autre collection d'œuvres, et la création d'une identité graphique, de supports de communication et de produits dérivés en lien avec le musée éphémère, comme des cartes postales, des posters, et des cartes de visite assorties⁶.



9. Le Nordnorsk Kunstmuseum de Tromsø transformé en possible Sámi Dáiddamusea [musée de l'Art sami], dans le cadre du projet *There is No Sámi Art Museum*, 2017.

Il y a aussi une activité artistique de plus en plus intense dans le Nord polaire. En 2017 s'est tenu à Harstad, en Norvège, le premier sommet des Arts arctiques (Arctic Arts Summit) – une conférence à laquelle les huit pays arctiques ont participé afin de mettre en lumière la culture et les arts du cercle polaire. L'été prochain, en juin, se tiendra la seconde édition de ce sommet, à Rovaniemi, en Finlande. Les choses avancent, mais il y a encore beaucoup de travail à faire. Et oui, je crois que l'art sami devrait avoir une place dans une histoire de l'art plus large, dans le canon.

– **Katya García-Antón.** Le tournant indigène mondial est là pour durer. Cela signifie qu'on ne peut plus accepter que les institutions d'art moderne ignorent l'art indigène. Cela signifie également qu'elles doivent faire davantage que simplement les inclure dans

leurs collections et leurs programmations. Elles doivent placer les perspectives indigènes au centre de leur politique, en offrant des postes fixes à des commissaires, des médiateurs, des conservateurs, des chercheurs indigènes... En parallèle, je pense que nous allons assister à la création de nombreux musées et institutions entièrement dédiées aux Indigènes, comme le Musée sami de Karasjok (Kárášjohka), en Sápmi / Norvège du Nord, promis depuis les années 1980, et toujours pas construit. Le fait qu'il n'ait pas été construit dans les années 1980 est à la fois une tragédie et une chance. Aujourd'hui, les discours muséologiques et artistiques des Samis sont puissants et peuvent conduire à la création d'un nouveau musée qui prenne véritablement en compte les perspectives samies. Cela signifie que le monde de l'art en général, et le monde de l'art norvégien en particulier, doivent reconnaître que l'épistémologie moderne et l'épistémologie samie / indigène, si elles partagent des points communs, sont fondamentalement différentes et ne peuvent être abordées en même temps. Le respect vient d'actions qui mènent à la souveraineté des visions indigènes, et pas seulement des mots, qui sonnent bien sur le papier mais qui n'ont pas d'impact de transformation réel. Nous avons tous le pouvoir et la responsabilité d'être véritablement des agents actifs de ce futur-là.

– **Synnøve Persen.** Je veux croire que l'attention accordée à l'art sami ces dernières années aura également un impact sur les artistes, individuellement. Dans tous les cas, il est dorénavant incontestable que nous avons besoin d'un musée de l'art sami. Pourquoi faudrait-il qu'il y ait un musée consacré à l'art sami ? Pourquoi l'art sami ne pourrait-il pas prendre place dans les institutions artistiques qui existent déjà ? D'abord parce que la culture samie – et par conséquent l'art sami – déborde les frontières nationales des États du Nord. C'est une culture qui possède dix langues différentes, placées sous l'égide des langues samies, avec une riche tradition de l'ornement qui s'étend des régions samies du Sud, le centre de la Suède et la Norvège, jusqu'aux régions samies de l'Est, en Russie. Ouvrir un musée de l'art sami permettrait précisément de représenter une culture singulière – une tradition distincte des cultures scandinave, nordique, européenne, ou occidentale.



Je suis parfaitement consciente que la voix des Samis est l'une des nombreuses voix de notre monde. L'époque où on ne l'entendait pas est révolue. Nous vivons dans un monde où le respect mutuel et l'un des éléments essentiels d'une co-existence pacifique. J'ai conçu un drapeau sami à une époque où cela était considéré comme un geste extrémiste (**fig. 10**). Mais ce temps aussi est révolu. Entretemps, l'art sami est entré dans la lumière, et il est devenu l'une des voix essentielles de notre époque. J'espère qu'elle continuera à l'être.

10. Synnøve Persen, *Sámi Flag [drapeau sami]*, 1977, sérigraphie, Oslo, National Museum.

Cette conversation a été traduite de l'anglais par Guillaume Mélére.

Katya García-Antón

Katya García-Antón est directrice et conservatrice en chef de l'OCA (Oslo) depuis février 2014. Après avoir obtenu un master en histoire de l'art des XIX^e-XX^e siècles au Courtauld Institute of Art (Londres), elle a travaillé avec cette institution, puis avec le Museo Nacional Reina Sofía (Madrid), l'ICA (Londres), l'IKON (Birmingham), et a été directrice du Centre d'art contemporain de Genève. Elle a été commissaire de trois pavillons à la Biennale de São Paulo (2014), et à la Biennale de Venise (2011, 2015), et co-commissaire de la première édition de la Biennale internationale de Qalandiya. Parmi d'autres projets à l'OCA, elle a initié plusieurs programmes : « Critical Writing Ensembles », pour l'autonomisation de l'écriture critique, et « Thinking at the Edge of the World. Perspectives from the North », comprenant des recherches et une programmation sur, et en lien avec, la région arctique d'un point de vue écologique et socio-politique, et vise à mettre en lumière les pratiques samies, indigènes et décoloniales.

Charis Gullickson

Charis Gullickson a obtenu son master en histoire de l'art à l'Arctic University de Norvège, après avoir obtenu une licence à la Montana State University de Bozeman. Elle est commissaire au Nordnorsk Kunstmuseum et spécialiste de l'art contemporain du Nord polaire. Elle a organisé diverses expositions accompagnées de catalogue, comme *Intersection: Aslaug M. Juliussen* (2018), *I Craft, I Travel Light* (2017), *Sámi Stories: Art and Identity of an Arctic People* (2014), *Tech-Styles* (2012), et *Iver Jåks: Reconstructed* (2010). Elle commencera en 2019 une thèse portant sur les stratégies et les méthodes des commissaires d'exposition pour repenser l'art sami.

Knut Ljøgdott

Historien de l'art norvégien, Knut Ljøgdott a beaucoup travaillé sur l'art du Nord, ancien comme contemporain. Il a été conservateur à la National Gallery d'Oslo, directeur du Nordnorsk Kunstmuseum à Tromsø et fondateur de la Kunsthall Svalbard, à Spitzberg en Arctique. Aujourd'hui, il est directeur du Nordic Institute of Art. Il a étudié l'histoire de l'art à l'université d'Oslo, au Courtauld Institute of Art à Londres, et à l'Istituto di Norvegia à Rome. Il a obtenu son doctorat à Tromsø, à la Norway's Arctic University. Il a été commissaire et co-commissaire de nombreuses expositions, telles que *Histories: Three Generations of Sámi Artists* (Oslo, Palais royal, 2019) et a été à l'initiative de *Iver Jåks: Reconstructed* (NNKM, 2011) et de *Sámi Stories* (New York, Scandinavia House, 2014 ; Anchorage Museum, 2015). Il a également dirigé plusieurs publications

sur le sujet et travaille actuellement au catalogue raisonné des œuvres de Peder Balke.

Synnøve Persen

Synnøve Persen est une poète et artiste visuelle vivant en Finnmark, le comté le plus au nord de la Norvège. Dans ses peintures abstraites, le paysage du Nord se manifeste dans son utilisation de la couleur, des lignes, de l'air, de l'espace ; ce paysage se reflète aussi à travers ses textes poétiques, publiés en sami du Nord, et traduits en norvégien, finnois, estonien, islandais, anglais et espagnol.

NOTES

1. Charis Gullickson et Sandra Lorentzen (dir.), *Sámi Stories: Art and Identity of an Arctic People*, cat. exp. (Tromsø University Museum / New York, Scandinavia House: The Nordic Center in America / Anchorage, Museum of History and Art, 2014-2015), Tromsø, Northern Norway Art Museum / Stamsund, Orkana, 2014.
2. Edward Said, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Catherine Malamoud (trad. fra.), Paris, Éditions du Seuil, 1980 [éd. orig. : *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978].
3. C169 - Convention (n° 169) relative aux peuples indigènes et tribaux, 1989, adopté à Genève, 76^e session CIT, du 27 juin 1989 [en ligne, URL : https://www.ilo.org/dyn/normlex/fr/f?p=1000:12100:0::NO::P12100_INSTRUMENT_ID,P12100_LANG_CODE:312314,fr:NO].
4. Katya García-Antón (dir.), *Sovereign Words. Indigenous Art, Curation and Criticism*, Oslo, Office for Contemporary Art Norway / Amsterdam, Valiz, 2018.
5. Voir le site internet du projet : https://en.uit.no/prosjekter/prosjekt?p_document_id=300799
6. Ce projet-performance a été réalisé en collaboration avec le RidduDuottarMuseat à Karasjok, voir : www.sdmx.no.